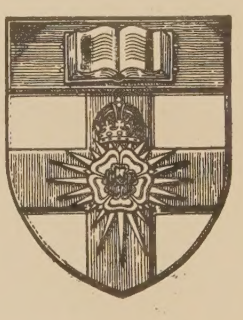
PR [B - Belfagor]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da

LUIGI RUSSO

VOLUME XV

CASA EDITRICE G. D'ANNA – MESSINA - FIRENZE
1960

PROPRIETÀ LETTERARIA

INDICE DEL VOLUME XV

SAGGI E STUDI

LUIGI BALDACCI, *Renato Fucini* . . . . . *Pag.* 9
GIOVANNI CECCHETTI, *La « Nedda » del Verga* 270
FAUSTO CODINO, *Presupposti religiosi e tendenza comico-realistica nella mitologia omerica* 551
RAFFAELE COLAPIETRA, *La storiografia napoletana del secondo Cinquecento* 415
PIERO DE TOMMASO, *Francesco Jovine* 284
ALESSANDRO GALANTE GARRONE, *Omodeo politico* 645
CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *La poetica di Francesco Redi nella Firenze letteraria di fine Seicento* 402
IVOS MARGONI, *Il « Gattopardo » in Francia* 531
EUGENIO MONTALE, *Pasternak* 385
ALESSANDRO PELLEGRINI, *« Sturm und Drang » e rivoluzione* 149
MARIO PETRINI, *Anniversario carducciano* 544
PIERO PUCCI, *Catullo romantico?* 677
ROBERTO RIDOLFI, *Novità nelle « Istorie » del Segni* 663
CARLO FERDINANDO RUSSO, *Sulle sigle e sulle proprietà teatrali delle commedie di Aristofane* 23
LUIGI RUSSO, *La letteratura seicentesca e i dialetti* 1
ID., *La letteratura garibaldina* 137
ID., *Il teatro di Carlo Goldoni* 257
ID., *Pirandello e la provincia metafisica* 389
ID., *Analisi del « Gattopardo »* 513
ID., *Spunti di storicismo nella critica del Momigliano* 658
GIUSEPPE STAMMATI, *« Gattopardeschi » e no* 160

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

MARCO BONI, *Vincenzo De Bartholomaeis* . . . . . *Pag.* 567
DELIO CANTIMORI, *Federico Chabod* 688
FRANCO CATALANO, *Luigi Sturzo* 171
LUIGI DE VENDITTIS, *Francesco Novati* 30
GIANCARLO FASANO, *Roger Martin Du Gard* 300
RUGGIERO ROMANO, *Rodolfo Morandi* 437

MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

LUIGI AMBROSOLI, *Dall'intervento al fascismo* . . . . . *Pag.* 705
LUIGI BLASUCCI, *Un romanzo di Cassola* 350
FRANCO CATALANO, *Carteggio Turati-Kuliscioff* 452
GIULIO CATTANEO, *Vecchi e nuovi libri di Bacchelli* 221
NEMI D'AGOSTINO, *Lolita* 98
DANTE DELLA TERZA, *Lettere del De Meis e del De Sanctis* 93
ID., *Manierismo nella letteratura del Cinquecento* 462
PIERO DE TOMMASO, *Opere postume di Corrado Alvaro* 502
ID., *Pratolini, da « Metello » a « Lo scialo »* 716
FRANCO FIDO, *Riflessioni in margine ai « Saggi goldoniani » del Momigliano* 213
GILBERTO FINZI, *Beccaria e lo stile* 324
GASPARE GIUDICE, *Pirandello in Sicilia: i paesi dell'infanzia* 338
ATTILIO MARINARI, *Le correzioni del Puoti ai primi due discorsi di scuola del De Sanctis* 584
GIULIO MARZOT, *Il Carducci a riscontro col Seicento* 63
AURELIO NAVARRIA, *Lettere del Capuana e del Verga a Renato Fucini* 466
PAOLO PALLOTTA, *Il « meglio » di Mario Puccini* 722
MARIO PETRINI, *Situazione e poesia nel secondo canto dell'« Inferno »* 205
ID., *Lettere di Renato Fucini* 468
PASQUALE VANNUCCI, *Vico e Rosmini in Carducci* 333

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

OLIVIA ZARA ALGARDI, *Un progetto di legge suicida* . . . . . *Pag.* 736
BELFAGOR, *Un provveditore agli studi missineggiante* 739
GIULIO CATTANEO, *Antologia della « Voce »* 734
EMILIO CECCHI, *I « Nobel » italiani* 104
GIOVANNI GRAZZINI, *L'Accademia della Crusca* 234
SILVIO GUARNIERI, *In margine a un premio letterario* 725

AURELIO LEPRE, *Un congresso di sociologia* . . . . . *Pag.* 622
C. L., *La famiglia del filosofo* 361
GIORGIO MOSCON, *Teatro veneto e crisi dello spettacolo teatrale* 113
ID., *Fellini e suoi antecessori* 229
ID., *L'ultimo festival di Venezia* 609
ID., *« Rocco e i suoi fratelli »* 733
MARIO PETRINI, *La dolce vita dell' « intellighentia »* 232
Premio « Pozzale » 1960 613
MARINO RAICICH, *Il professore nella scuola italiana* 614
LUIGI RUSSO, *La scuola italiana non esiste* 106
ID., *Margutte e la bertuccia* 109
ID., *Il Croce e la storiografia francese* 111
ID., *« La dolce vita »* 226
ID., *Rievocazione di Giuseppe Ferrarelli* 354
ID., *Commemorazione di Maria Ortiz e della Napoli ultima* 356
ID., *I corsivi di Gramsci* 472
ID., *L'Italia nel 1927 e il clerico-fascismo* 478
ID., *Rettifica* 486
ID., *Asineto, scuola per i clerico-fascisti* 486
ID., *Lauree irregolari a Pisa?* 491
ID., *I generali di Alessandro* 626
ID., *Letteratura aulica e letteratura dialettale* 724
ALBERTO SIMONE, *L'anarchico Schirru e l' « Osservatore Romano »* 115

RECENSIONI

PAOLO ALATRI, *Nitti, D'Annunzio e la questione adriatica* (Aurelio Lepre) . . *Pag.* 370
LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, vol. I, a cura di Cecil Grayson (Mario Petrini) 500
HONORÉ DE BALZAC, *Illusions Perdues* (Paolo Russo) 497
MARC BLOCH, *Lavoro e tecnica nel Medioevo* (Mario Martelli) 631
MARIO BONFANTINI, *Stendhal e il realismo* (*Saggio sul romanzo ottocentesco*) (Alberto Cento) 638
FRANCO CATALANO, *Illuministi e Giacobini nel Settecento italiano* (Aurelio Lepre) . . . 126
La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti, a cura di Manlio La Morgia (Riccardo Rugani) 121
FELICE CHILANTI, *Ma chi è questo Milazzo?* (Luigi Ambrosoli) 373
ENZO D'ALESSANDRO, *Brigantaggio e mafia in Sicilia* (Domenico Novacco) 367
ERNESTO DE MARTINO, *Sud e magia* (Zara Olivia Algardi) 366
AMBROGIO DONINI, *Lineamenti di storia delle religioni. Dalle prime forme di culto alle origini del Cristianesimo* (Gabriele Pepe) 630
GIOVANNI GRILLI, *Grande capitale e destra cattolica* (Luigi Ambrosoli) 373
GEORGES LEFEVBRE, *Napoleone* (Aurelio Lepre) 748
Lotte agrarie in Italia. La Federazione Nazionale dei lavoratori della terra 1901-1926, a cura di Renato Zangheri (Raffaele Colapietra) 754
ANTONIO MACHADO, *Poesie*, a cura di Oreste Macrì (Mario Penna) 117
GIOVANNI MACCHIA, *I paradisi della ragione* (Arnaldo Pizzorusso) 634
RAFFAELE MOLINELLI, *Il movimento cattolico nelle Marche* (Luigi Ambrosoli) 373
WILLI OELMÜLLER, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Aesthetik* (Claudio Cesa) 750
GIOVANNI PASCOLI, *Lettere agli amici lucchesi* (Mario Petrini) 494
FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia* (Riccardo Rugani) 499
SILVIO PELLEGRINI, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese* (Mario Pinna) 503
I periodici popolari del Risorgimento, a cura di Dina Bertoni Jovine (Giuliano Procacci) 377
CONCETTO PETTINATO, *Rosso di sera* (Aurelio Navarria) 248
ROBERTO RIDOLFI, *Vita di Francesco Guicciardini* (Mario Martelli) 741
LUIGI RUSSO, *Il tramonto del letterato* (Sergio Antonielli) 364
ANTONIO SARNO, *Filosofia poetica* (Dilvo Di Sacco) 124
CARLA SCHICK, *Il linguaggio* (Luigi De Vendittis) 757
ALBERT SOBOUL, *Les Sans-culottes parisiens en l'an II. Mouvement populaire et gouvernement rivolutionnaire. 2 juin 1793-99 Thermidor an II* (Giuliano Procacci) . . 241
LUIGI SQUARZINA, *Teatro* (Giorgio Moscon) 492
EUGHENI VIKTOROVIC TARLE, *La classe operaia nella rivoluzione francese* (Aurelio Lepre) 745
BONAVENTURA TECCHI, *Romantici tedeschi*; ID., *Scrittori tedeschi moderni* (Cesare Cases) 246
FEDERIGO TOZZI, *Nuovi racconti* (Gian Carlo Ferretti) 369
LUCIO VILLARI, *Il pensiero economico di Antonio Genovesi* (Aurelio Lepre) 240
EMILIO ZANETTE, *Conversazioni sull' « Orlando Furioso »* (Luigi Blasucci) 129
ELEMIRE ZOLLA, *Eclissi dell'intellettuale* (Angelo Guglielmi) 250

LIBRI RICEVUTI . . . . . *Pagg.* 131, 254, 382, 507, 640, 760.

SAGGI E STUDI

LA LETTERATURA SEICENTESCA E I DIALETTI

Bisogna risolutamente affermare che il molto malfamato Seicento è un secolo rivoluzionario, e che proprio dal Seicento comincia la letteratura moderna in Italia. Vi sono oggi cattedre, o almeno cattedruzze, di letteratura contemporanea: cattedre senza sfocio e senza carriera per quelli che le occupano. Invero, se domani dovesse farsi una distinzione nelle cattedre di letteratura italiana, bisognerebbe distinguere la letteratura italiana che va dal Due al Cinquecento, dall'altra che va dal Sei al Novecento. E bisognerebbe che gli occupanti avessero grande conoscenza dei dialetti italiani, poiché proprio dal Seicento c'è come l'insurrezione delle varie letterature regionali. Soltanto Benedetto Croce, secondato da Fausto Nicolini, ha potuto esplorare per lungo e per largo il Seicento napoletano e alcuni studiosi veneti, come il Lovarini e l'Ortolani, dal Cinque al Settecento veneziano; ma basti lo studio giovanile del Croce, del 1891, su Giambattista Basile, e poi la pubblicazione del *Pentamerone*, tradotto in italiano, edito per la prima volta nel 1925, e ristampato recentemente a cura di Gino Doria e di Alda Croce nel 1957 (Laterza), per indicare quale nuovo filone di ricerche egli ha dischiuso con quel suo scritto concepito all'età di venticinque anni (sono gli anni della fondazione delle nostre vocazioni e predilezioni storiche e scientifiche, *ab urbe condita*).

Noi dobbiamo al De Sanctis l'incitamento ad occuparci delle letterature regionali, dopo il 1860, per il processo di unificazione nazionale, caro alla dialettica dello storico irpino. Egli scriveva, nel suo saggio sullo Zola, a proposito dei dialetti, nel 1879:

> Quali sono le forme di quest'arte nuova? Non più categorie fisse, non più forme semplici, eleganti e comiche. Le forme sono quali sono le cose; le lingue dotte, le lingue comuni, trattate dall'arte e quasi esaurite, sentono anch'esse il bisogno di ritemprarsi nella lingua del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non dalle regole, ma dalle sue impressioni. L'artista cercherà e si approprierà tutto quel tesoro di immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, che è nei dialetti.

Sembra addirittura che queste parole siano state scritte a commento dell'opera in gestazione dell'autore dei *Malavoglia* (il De Sanctis parlava il

15 giugno 1879 al Circolo Filologico di Napoli); ma il critico irpino ha avuto sempre di queste vedute precorritrici. Chi può dimenticare quello che egli scrisse nel saggio *Settembrini e i suoi critici*?

Oggi tutto è rinnovato, da tutto sbuccia un nuovo mondo: filosofia, critica, arte, storia, filologia. Non c'è più alcuna pagina della nostra storia che resti intatta. Dovunque penetra con le sue ricerche lo storico e il filologo, e con le sue speculazioni il filosofo e il critico. L'antica sintesi è sciolta, ricomincia il lavoro paziente dell'analisi, parte per parte. Quando una storia della letteratura sarà possibile? Quando questo lavoro paziente avrà portato la luce in tutte le parti; quando su ciascuna epoca, su ciascuno scrittore importante, ci sarà tale monografia o studio o saggio, che dica l'ultima parola e sciolga tutte le quistioni. Il lavoro di oggi non è la storia, ma è la monografia.

Erano parole che il maestro irpino, dileggiato e compatito poi dai seguaci del metodo storico, figli e nipoti bastardi e però rivoltosi, scriveva fin dal 1869.

E già il Carducci, nel 1874, in *Critica e arte*, riecheggiava queste parole:

Per fare compiuta e vera la nostra storia nazionale ci bisogna rifar prima o finir di rifare le storie particolari, raccogliere o finir di raccogliere tutti i monumenti dei nostri comuni ognun dei quali fu uno stato; e per fare utile e vera la storia della nazional letteratura ci convien prima rifare criticamente le storie dei secoli e dei generi letterari, che tutti hanno un loro portato e diversi gradi di svolgimento, le storie delle letterature provinciali e di dialetto, ognuna delle quali ha il suo momento, la sua scuola, i suoi tipi; e per l'una cosa e per l'altra ci convien raunare, discutere, raffrontare, ricomporre le leggi e le forme dei dialetti, e i canti e i proverbi e le novelle popolari, e le tradizioni e le leggende italiche e romane, pagane, cristiane, del medioevo. Voi potreste, o giovani, andar cogliendo sulla bocca del popolo, da provincia a provincia, la parola, il motto, la imagine, il fantasma che è testimonianza alla storia di tanti secoli; potreste cogliere a volo la leggenda che da tanti secoli aleggia per entro le caverne preistoriche e i sepolcreti etruschi, intorno alle mura ciclopiche e ai templi greci, su gli archi romani e le torri feudali; voi potreste ricomporre così la demipsicologia dell'Italia, e dai monti alle valli, lungo i fiumi e su i mari della patria, cooperante la natura, ritessere per tutto il bel paese la poesia eterna, e non più cantata, del popolo; e preferite la muffa dei piccoli cerchi, i pettegolezzi delle combriccole, la letteratura delle fredde arguzie e dello stento? Provate gli studi severi; e sentirete il disinteressato conforto dello scoprire un fatto o un monumento ancor nuovo della nostra storia, una legge o una forma incognita della nostra antica arte, di quanto avanzi le misere e maligne soddisfazioni d'una troppo facile diagnosi intorno a un romanzo nato male o a una manatella di versi scrofolosi.

Le ultime frasi di questo brano non mancano nemmeno oggi di attualità. E la pagina si conclude col passo famoso:

Entrate nelle biblioteche e negli archivi d'Italia, tanto frugati dagli stranieri; e sentirete alla prova come anche quella aria e quella solitudine, per chi gli frequenti co 'l desiderio puro del conoscere, con l'amore del nome della patria, con la coscienza dell'immanente vita del genere umano, sono sane e piene di visioni da quanto l'aria e l'orror sacro delle vecchie foreste: sentirete come gli studi fatti in silenzio, con la quieta fatica di tutti i giorni, con la feconda pazienza di chi sa aspettare, con la serenità di chi vede in fine d'ogni intenzione la scienza e la verità rafforzino, sollevino, migliorino l'ingegno e l'animo.

Tutti i nostri studi degli ultimi ottanta anni non hanno fatto altro che obbedire a queste indicazioni del De Sanctis e del Carducci: da una parte l'arte per dir così realista, dall'altra l'indagine su i vari periodi della nostra storia letteraria, esplorata con una pazienza certosina dagli adepti della scuola del metodo storico. Così, c'è stata la storia delle culture regionali, ma soltanto dal 1860 ai nostri giorni; ne diede l'esempio il Croce, scrivendo un saggio sulla *Vita letteraria a Napoli*; poi seguì il Gentile, col *Tramonto della cultura siciliana*, e *La cultura piemontese*, e infine con il suo *Gino Capponi e la cultura toscana*. Alessandro Casati abbozzò una storia della cultura milanese ma subito se ne staccò, per indolenza di aristocratico, e Gioacchino Brognoligo tracciò con molta fedeltà e particolarità di conoscenze dirette la storia della cultura veneta. Chi scrive queste pagine, tentò di collaborare a cotesto movimento di esplorazione delle culture regionali, scrivendo nel '24-'28 un volume su *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, dove però non era indagata la cultura napoletana solo in se stessa, ma in rapporto con la cultura fiorentina, e in rapporto con la cultura giacobineggiante dell'Emilia, che faceva capo al Carducci. Anche Renato Serra si accingeva a scrivere la storia della cultura romagnola, e basta sfogliare il carteggio raccolto dal De Robertis e dal Grilli, per vedere quale lavorio di indagini egli veniva eseguendo per questo tema suggeritogli proprio dal Croce. Purtroppo la morte sul Podgora nel luglio del '15 doveva troncare questo e altri disegni dello scrittore cesenate.

Orbene, oggi già sentiamo il difetto di coteste nostre ricostruzioni: nel senso che esse sono troppo vicine al nostro tempo, e noi non ci abbeveriamo più al solo ideale politico del nazionalismo risorgimentale, e però vorremmo che si risalisse fino al Seicento. Federico Della Valle non si può spiegare senza conoscere tutta la cultura piemontese del suo secolo; e poi l'autore della *Venexiana*, e il Ruzante, o il Goldoni, per il Cinquecento e Settecento veneto, e poi tutta la letteratura dialettale lombarda, che giace per molta parte inedita all'Ambrosiana di Milano, la quale prelude a quella di Carlo Porta; e infine la letteratura romanesca, che prelude a l'altra di Gioacchino Belli.

Ci verrebbe voglia di ripetere la frase del De Sanctis, quando scriveva, nel citato saggio su Settembrini:

> Io mi spavento quando penso che grave mole di studi e di lavori resta tutta intera sul capo della nuova generazione.

Orbene, tra il 1880 e il 1890, non esisteva uno studio indipendente della filologia romanza, e ne abbiamo l'esempio nel Carducci, il quale dedicava amorose cure a quella letteratura medievalistica, raccogliendo poi i suoi studi nel volume *I trovatori e la cavalleria*. Fu allora che si determinò lo stacco tra la filologia romanza, che annoverò grandi studiosi, come il De Lollis, superiore a tutti per altezza d'ingegno, il Novati e il Monaci, il Renier e il

Crescini, e Ernesto Giacomo Parodi, e Francesco D'Ovidio, e Vincenzo de Bartholomaeis, Egidio Gorra e Nicola Zingarelli, per ricordare soltanto i più vecchi e defunti, e la storia della letteratura italiana vera e propria. Orbene, qualcosa di simile deve avvenire oggi per la storia della letteratura italiana: gli *aficionados* che parlano di letteratura contemporanea devono farsi umili esploratori delle letterature regionali, a incominciare dal Seicento, ciascuna per ogni regione. E soltanto in tal modo si potrà legittimare una distinzione di cattedre, della letteratura italiana antica, fino alla fine del Cinquecento, e della letteratura italiana moderna, dal Seicento ai nostri giorni. Naturalmente non basterà la conoscenza delle lingue straniere, pur oggi molto dubbia, perché bisognerà approfondire anche la conoscenza dei singoli dialetti.

I dialetti oggi hanno una grande importanza, e lo si avverte per il fatto stesso che tutti i letterati *à la page* ne parlano e ne dissertano perfino alla televisione.[1] Gli scrittori si rivolgono l'eterna domanda, in quale lingua essi debbono scrivere e se possono giovarsi del dialetto o d'uno *slang* particolare. Si rinnovano le difficoltà e le perplessità che avevano ai tempi ottocenteschi i primi scolari del Verga. Dobbiamo ricordare per esempio Federico De Roberto, che, mentre applaudiva all'opera di Giovanni Verga e all'opera di Alessandro Manzoni, si domandava perplesso: se un artista volesse tentare il connubio tra il romanzo psicologico e il romanzo di costume, quale il romanzo del Verga, quale lingua egli deve adoperare? È l'ombra di Banquo, tormentosa e volubile visione del letterato italiano dal Trecento al Novecento, questa della lingua: il problema rinasce sempre, forse perché è la stessa astuzia dell'arte, che per donarsi si nasconde dietro l'ingannevole fantasma linguistico.

---

[1] Vedo che uno storico straniero, Denis Mack Smith, autore d'un bel volume *Storia d'Italia 1851-1958* (Laterza, Bari, 1959) scrive a proposito dei dialetti in Italia: « Questo municipalismo è il prodotto sia della geografia che della storia. Le varie regioni conservano ancor oggi qualcosa dei loro tipici costumi e della loro particolare letteratura, il loro peculiare tipo di economia e i loro sistemi di conduzione della terra. Perfino sotto il governo centralizzato di Mussolini, un segretario del partito fascista poteva suscitare forti antipatie per il solo fatto di essere troppo tipicamente meridionale; e quando nel 1943, il maresciallo Badoglio annunciò alla radio che il regime fascista era caduto, vi fu gente la cui prima reazione fu di insofferenza per il suo accento piemontese. Il modo naturale di parlare della maggior parte degli italiani è sempre stato, fin quasi ai giorni nostri, il dialetto e la maggior parte della dozzina o più di dialetti esistenti, sono in larga misura inintelligibili al di fuori della loro particolare zona. Fino al 1859 le varie regioni erano divise politicamente, con differenti tradizioni storiche di governo e legislative. I pesi, le misure, e la moneta variavano da regione a regione: il ducato napoletano era diverso dall'oncia siciliana e lo scudo papale dalla lira piemontese. Lungo il corso del Po esistevano diecine di barriere doganali, esempio significativo di quel municipalismo o campanilismo che impediva l'unificazione nazionale e il progresso dell'agricoltura e dell'industria » (pp. 10-11). Si potrebbe aggiungere che il Mazzini e il Cattaneo furono tenaci assertori delle « regioni » in Italia anche se il primo diede particolare rilievo e impulso al suo unitarismo; e oggi solo il partito comunista, seguito alla stracca da qualche partitino secondario, è consapevole di questa inclinazione politica di tutta la penisola. L'esempio del governo regionale in Sicilia (con l'avvento di Milazzo) e del governo regionale in Val d'Aosta (e pare anche si prepari l'avvento del governo regionale nella Venezia Giulia), sono sicura premessa dell'evoluzione regionalistica dell'Italia genericamente e proficuamente liberale un tempo, e oggi, ahimé, neo-guelfa, insidiosamente e sterilmente antiregionalista nonostante il quasi avverso principio giobertiano.

Il De Roberto avrebbe dovuto aver appreso dalla sua esperienza diretta di artista, quello che attraverso una conquista faticosa sapeva assai bene il Verga: che ogni scrittore risolve a suo modo il problema della lingua, e non c'è artista genuino, che non l'abbia risolto, una volta che ha fatto effettualmente dell'arte, poiché per l'artista di autentico talento il problema linguistico coincide pienamente col problema artistico e poetico.

A noi pare male impostato il problema dell'impiego del dialetto o della lingua illustre nella prosa narrativa, quasi che si possano dare delle norme dall'alto: il Verga, la Serao, il D'Annunzio, il Di Giacomo, il Fogazzaro, il Fucini, hanno talvolta scritto in dialetto, o hanno dato sfumature dialettali alla sintassi delle loro prose, quelle che l'ispirazione loro comandava. Ma non ci sono regole fisse, che prescrivano l'uso della lingua, o l'uso dei dialetti. Sono rilievi che noi facevamo già fin dal 1919 e dal 1920, nei nostri studi sul Verga e sul Di Giacomo, e infine poi nella stessa Introduzione ai *Narratori* (1922). Ci capitò allora di parlare degli scrittori provinciali, dando dignità storica e positiva alla parola « provinciali ». Dobbiamo ricordare con riconoscenza il Croce, che nel 1926 pubblicò un saggio che diede autorità a queste nostre anticipatrici osservazioni: *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento, e il suo ufficio storico*, raccolto nella serie prima di *Uomini e cose della vecchia Italia*.

Nel Seicento sorge anche una nuova concezione: non sono gli antichi più saggi dei moderni, ché siamo noi i più vecchi e i veri antichi, perché cumuliamo nella nostra anima e nella nostra mente l'esperienza contemporanea e l'esperienza del passato. Questo è il succo della famosa *Querelle* tra gli antichi e i moderni dibattuta in quel secolo. Questo Seicento dunque, che appare di decadenza in Italia, ha pure il merito di aver affermato la superiorità dei moderni sugli antichi; gli uomini di quel tempo si sono come sfrenati in questa loro scoperta, e la novità per la novità ha finito con l'essere il termine ultimo, il supremo bene di ogni letteratura e ogni arte: da ciò il barocco, che è stato una ricerca del nuovo per il nuovo, del meraviglioso che può essere anche il mostruoso, l'enorme, il colossale. Il Seicento è certamente un secolo di decadenza, perché tutto imbevuto di antistoricismo per dir così, ma è al tempo stesso un secolo rivoluzionario, in quanto volge risolutamente le spalle al passato e vuole iniziare un'era novella. La rottura di una tradizione non è mai dovuta agli ingegni dei « savi »; occorre un insulto di apparente irrazionalismo per potersi liberare dal passato e sia pure attraverso conati materialistici. In tal modo si spiegano le affettuose indagini che sono state compiute dal Croce su quel secolo, animate da uno spirito di consenso e giustificazione, e al tempo stesso da uno spirito di severa discriminazione e negazione. Il centro della civiltà artistica e letteraria, in quel secolo, si sposta da Firenze e dalla troppo composta Toscana, a Napoli e a Roma. L'arte barocca è principalmente privilegio dell'Italia meridionale; si può reagire al gusto di quell'arte, ma essa pur segna un nuovo avviamento della nostra civiltà. Moderatori, in tanta febbre di novità, sarebbero stati soltanto i filosofi e i moralisti;

e il Croce ha salvato di quel secolo quasi esclusivamente i pensatori, e qualche raro letterato e verseggiatore, oltre al Basile, s'intende.

Secolo di decadenza il Seicento, ma mentre qualcosa decade, qualcosa di nuovo si inizia. E un oscuro filosofo solitario, nato a Napoli, Giambattista Vico, intende l'anelito rivoluzionario che c'è nella letteratura del suo paese, ma pur vi si oppone, trovando che questo prevaricare dell'intelletto porta all'essiccamento della poesia e del profondo sentire morale. Il filosofo Vico vuole anch'egli una rivoluzione, ma non la rivoluzione ottenuta con gli ingegni dell'intelletto, ma quell'altra, in cui si può dare augusta cittadinanza alla poesia, al sentimento, alla fantasia, alla barbarie degli affetti, sbandendo le acutezze della Ragione, deificata dai settatori di Cartesio. Il Vico in tal modo soffoca prematuramente la rivoluzione che covava nel barocchismo e nel razionalismo cartesiano, ma d'altra parte anticipa d'un secolo la rivoluzione romantica. Così noi italiani ci siamo trovati a vivere precocemente nel solitario intelletto d'un filosofo questa rivoluzione romantica, ma abbiamo perduto al tempo stesso l'occasione di vivere abbandonatamente il razionalismo cartesiano, in tutti i suoi estremi postulati. Siamo stati dei precoci storicisti, e abbiamo giustificato la vita dello spirito umano in tutte le sue esigenze e le sue interne contraddizioni nell'atto stesso che le vivevamo; abbiamo avuto una superiore saggezza, che ha forse troppo fiaccato l'impeto delle rivoluzioni politiche, e ci siamo contentati tutt'al più d'un riformismo illuminato e di un cartesianesimo addomesticato nell'Arcadia. Il razionalismo cartesiano, se drogava i cervelli, spingendoli verso l'idolatria dell'astratta Ragione, con tale suo consustanziato antistoricismo favoriva però il prorompere d'una grande sovversione politica, quale quella dell' '89, alla quale noi partecipammo di riflesso, contenuti dalla prassi del cattolicesimo, e soltanto come succubi.

Ma per riprendere la quistione dei rapporti fra lingua e dialetti, noi dobbiamo riconoscere che già con Giambattista Basile, autore del famoso *Pentamerone*, illustrato e tradotto dal Croce, noi ci avviavamo a quella nuova letteratura dei grandi poeti dialettali dell'Ottocento, da Carlo Porta a Gioacchino Belli, da Cesare Pascarella a Salvatore Di Giacomo.

La forma dialettale non risponde a una fase più arretrata della civiltà, semmai a una fase più elementare, o piuttosto a una situazione autonoma dei singoli stati della penisola; ché le formazioni politiche costituiscono una sintesi *a priori* con la letteratura e le arti tutte. A Napoli nel '600 sorge una notevole letteratura dialettale rappresentata non solo dal Basile, ma anche da Giulio Cesare Cortese e dallo Sgruttendio; a Venezia già fin dal '500 c'è la cosiddetta letteratura pavana e poi la letteratura da cui nasce la *Venexiana* di autore ignoto, dove quello che ci colpisce è il fatto che alcuni personaggi parlano in dialetto veneziano, e altri in dialetto bergamasco.

Ma un avvio ad un certo realismo idiomatico non è mai mancato, anche nella più alta letteratura del '300, se Dante fa parlare Arnaldo Daniello in lingua provenzale, e se Cecco Angiolieri schizza alla brava qualche sonetto in

cui sono mescolati il romanesco e i vari dialetti toscani. *I chiodi di Dio* diventano le « chiabelle di Dio », le *cocuzze* o zucche diventano le *cocozze*; e il *cattivo* diventa il *gaitivo*, l'*asina* diventa l'*ascina*, i fabbricanti di barili i *barlettai*, e così via discorrendo. Ma queste erano le ultime sopravvivenze dell'antico municipalismo, dal quale si tentava e si riusciva a uscire.

La letteratura dialettale, che irrompe da tutte le parti nel '600 e un po' in tutte le regioni d'Italia, riprende appunto questi filoni, accennatisi in *nube* nei secoli precedenti o almeno sottrattisi al trionfante volgare. Scrivendo del Parini, noi stessi avevamo accennato alla letteratura dialettale sviluppatasi a Milano attraverso poeti che possono considerarsi i precursori di Carlo Porta: Carlo Maria Maggi, Girolamo Biraghi, Domenico Balestrieri, Carlo Antonio Tanzi. Il Parini dimostrava spregiudicatezza e senso dell'avvenire, quando nelle sue lezioni di Brera lodava cotesta poesia dialettale, la quale invero preludeva alla rivoluzione romantica. Il Croce, giovanissimo, aveva già osservato che nella commedia italiana del '500, scritta da autori toscani o di altre regioni italiane, erano introdotti spesso il gentiluomo napoletano, vanitoso e vantatore, che parlava in lingua spagnuola, e il lanzo che parlava in lingua tedesca, o lo schiavone che parlava lo stradioto; mentre il Pedante parlava il latino. Oggi le cose sono andate tanto oltre che qualche marxista addirittura ha dato la palma ai grandi poeti dialettali del secolo XIX: Carlo Porta, Gioacchino Belli, Salvatore Di Giacomo, Cesare Pascarella prevarrebbero in tal modo sui nomi dell'Alfieri, del Foscolo, del Leopardi, del Manzoni, del Carducci e della triade famosa, D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro; ciò che a noi appare piuttosto discutibile, perché il popolarismo progressivo non è e non può essere soltanto prerogativa dei dialetti, altrimenti si scivola nel più opaco materialismo. Lo spirito progressivo preferisce la polilalia, e l'arabo, il parto e il siro in suo sermon l'udì.

Noi nel nostro stesso noviziato letterario, tra il 1915 e il 1920, consapevoli o inconsapevoli, ci eravamo invaghiti delle varie letterature dialettali; ma non facevamo però, fin da allora, la quistione vera e propria del dialetto, ma d'una lingua ideale dei singoli scrittori esemplata su un platonico dialetto e sulla lingua parlata dai personaggi. Ci siamo confermati recentemente in cotesta genesi dialettale di tanta letteratura italiana moderna, discorrendo mettiamo di Luigi Pulci, e non esitiamo oggi a dire, che tra la vecchia narrativa cavalleresca e la letteratura fiabesca inaugurata, o meglio esaltata dal Basile nel Seicento, ci sono rapporti di vicinanza ideale, assai più che non si creda. Luigi Pulci ha inventato tutto un suo vocabolario, e il Basile si trova a inventare anche lui tutto un suo vocabolario; e dove prima c'erano cavalieri di rinomanza universale, o per dir così araldica, ora vengon fuori donne, maghe, fate, principi e regnanti fiabeschi.

Un altro che ha inventato un vocabolario nuovo è stato Teofilo Folengo: il suo linguaggio maccheronico sta a indicare che ormai per scavare e scoprire nuovi mondi, occorre abbandonare la vecchia lingua, che si veniva irrigidendo in forme accademiche. L'area in cui spaziano i vari poemi di Teofilo Folengo,

non si può dire più che sia un'area a limiti peninsulari: è la stessa area in cui spazia il *Pantagruel* e il *Gargantua* del Rabelais e il *Don Chisciotte* e altre opere minori del Cervantes.

Solo desideriamo opporci a quelli che oggi vanno conclamando che solo nei dialetti è la salvezza della letteratura italiana; la letteratura italiana si salva non nei dialetti, e nemmeno nella lingua illustre, ma si salva in quelli che sono veramente scrittori, e che si creano la loro lingua. Noi dobbiamo rispettare il linguaggio mettiamo di Carlo Emilio Gadda, che è un impasto geniale, estroso, folenghiano, tutto suo; come dobbiamo rispettare quella patina di dialetto romanesco che c'è nei *Racconti romani* di Alberto Moravia; e ancora quel romanesco di cui si avvale Pier Paolo Pasolini. Purché naturalmente tutto questo non diventi una maniera; diremo lealmente anzi che anche nello stesso Pasolini c'è una tendenza notevole a manierizzare il suo romanesco della periferia. Ecco perché, se abbiamo rinunziato a Firenze come sede del primato linguistico e letterario d'Italia, non per questo intendiamo trasferire in Trastevere o altrove la nuova capitale linguistica della letteratura italiana: la capitale è sempre vagante, come fu vagante la corte della scuola siciliana di Federico II e il linguaggio dei suoi rimatori.[2]

LUIGI RUSSO

---

[2] L'altro giorno, assistendo al cinema alla proiezione del film *La notte brava*, sono stato colpito da tutti quegli *aòh*, che il Pasolini ha distribuito con non parca mano nella sceneggiatura. Accanto a me, una vecchina, a ogni *aòh*, sospirava, ed esclamava: *Ohimmèi, ohimmèi*!

Nei prossimi fascicoli appariranno questi articoli:

RUGGIERO ROMANO, *Rodolfo Morandi.*
LUIGI RUSSO, *Cesare De Lollis.*
DELIO CANTIMORI, *Armando Sapori.*
FRANCO SALVO, *Giovanni Gentile.*
FRANCO CATALANO, *Luigi Sturzo.*
ANTONIO VISCARDI, *Vincenzo Crescini.*
MARCO BONI, *Vincenzo De Bartholomaeis.*
VINCENZO ROMANO, *Pio Rajna.*
RAFFAELE COLAPIETRA, *La storiografia napoletana del '500.*

e inoltre,

LUIGI RUSSO, *Di alcuni glottologi, o di certe pretese storiografiche per la letteratura italiana.*
AURELIO NAVARRIA, *Nino Savarese*, e *Catania e i ricordi di Concetto Pettinato.*
GIULIO CATTANEO, *Libri nuovi e ristampe di Riccardo Bacchelli.*

Si pregano gli altri collaboratori di dar tempo al tempo, perché Direzione e Redazione sono come sopraffatte dalla copia del materiale accumulato.

RENATO FUCINI *

Il fatto che la Biblioteca Comunale d'Empoli s'intitolerà da quest'anno, anzi ufficialmente proprio da oggi, al nome di Renato Fucini, ha con l'opera di lui un rapporto preciso. Il Fucini fu legato di profondo affetto alla città di Empoli; la ricordò assai spesso come il centro sentimentale di una sua « età favolosa », sia che si rammentasse di avervi veduto Papa Pio IX che, venendo da Firenze, vi si era fermato sulla strada di Roma, sia di avervi incontrato alcune figure grottesche, alcuni « buffi » palazzeschiani diremmo oggi, come i ciarlatani Tofani e Bennati. Finalmente nel volume postumo *Foglie al vento* è dedicato a Empoli un intero capitolo (*Dal 1855 al 1859*: anni di preparazione alla futura vita di studente). E ci sarebbe poi da dire della villa paterna di Dianella presso Empoli, che fu il centro di riferimento spirituale della sua vita.

Ma resta ora da chiederci se ai giorni nostri il nome del Fucini, essendo scritto e fermato sulla targa di una biblioteca, non rischi di suonare agli orecchi dei posteri come uno dei tanti nomi dei famosi busti del Pincio dei quali ormai si è finito per perdere un'esatta nozione d'identità e un'altra se n'è assunta, ma d'ordine vorrei dire squisitamente topografico. Il Fucini ebbe grande fama come scrittore popolare, destinato cioè ad essere assorbito da un particolare settore sociale. Oggi gli va succedendo quello che a molti scrittori popolari interviene: mutato il tipo di educazione di quel popolo che era il loro maggior cliente, e non essendoci stata mai una forte tradizione di lettura in sede più disinteressata e critica, lo scrittore non è praticamente più letto. Il caso del Fucini è, nell'Ottocento, un po' simile a quello di poeti come il Parzanese, il Fusinato o lo Stecchetti, o di scrittori come il Mastriani e il De Amicis, a ognuno dei quali faceva capo un suo pubblico, un suo « popolo », e ciascuno di questi diversamente intonato e orientato rispetto all'altro. Il De Amicis era un socialista, o per meglio dire un umanitario idillico, e aveva i suoi lettori in una borghesia laica di idee aperte verso un ottimistico riformismo. Lo Stecchetti invece era animato da un senso assai più realistico della politica: scriveva per quelli che combattevano in prima fila e faceva delle proprie poesie dei *pamphlets*. Il Parzanese, più vecchio, aveva avuto un

---

* Pubblichiamo qui il testo del discorso commemorativo su Renato Fucini (1843-1921), fatto da Luigi Baldacci ad Empoli il 22 novembre 1959, nella sala della Biblioteca Comunale, che da quel giorno s'intitolava alla memoria dello scrittore toscano.

pubblico di operai e di contadini: ma quelli che fossero disposti a rassegnarsi, in nome di un premio nell'altra vita, a sopportare in questa ogni durezza e sacrificio.

Oggi succede che da una parte le dottrine sociali del mondo cristiano, dall'altra quelle d'impostazione propriamente socialista siano comunque lontanissime dai loro archetipi ottocenteschi. Non esistono più gruppi popolari che in quegli archetipi identifichino i propri immediati ideali. Quegli scrittori non hanno più fortuna. Dare in mano a un operaio d'oggi le liriche di *Affrica* dello Stecchetti sarebbe una grossa ingenuità e un grosso fiasco. Eppure suo nonno ne conosceva qualcuna a memoria, insieme col famoso, allora, *Canto dell'odio* e, perché no?, con qualche canto di Dante.

Per chi scriveva il Fucini, qual era il suo pubblico, il suo «popolo»? E intanto, chi era il Fucini? Il Fucini era figlio di un medico condotto. La sua situazione infine era quella del borghese di campagna. È questa una chiave, noi crediamo, che può spiegare, se non il meglio, certamente le cose più caratteristiche della sua produzione. Intonato a tale situazione è il mondo che si traduce nell'opera più famosa del Fucini, quelle *Veglie di Neri* che apparvero a stampa nel 1884. Per meglio dire il mondo delle *Veglie di Neri* è un mondo di contadini, di vàgeri, di gente, a volte, che è socialmente al di sotto, di molto, del piano stesso dei contadini (che certo allora, anche in Toscana, non dovevano stare troppo bene). *Il matto delle giuncaie*, che è la prima novella della raccolta, è anche la più tipica. Il «matto» è uno che non ha più nulla di suo: e prima del resto è stato «guardia» con un «signore», in qualità insomma di stipendiato della campagna, che è la più bassa condizione sociale che si possa immaginare. È un po' anche il caso della protagonista della novella *Lucia*: «Cacciata dal bisogno, dopo aver abbracciato i suoi cari, scese dalle montagne natìe, ed ora, garzona di un contadino delle valli, fila, guarda quei monti lontani e guida le capre alla pastura».[1] Quando si tratti di gente come questa, e si potrebbe ricordare per tutti il bozzetto *Vanno in Maremma*, si può star certi che lo svolgimento del racconto avrà intonazione drammatica o tragica, o comunque la conclusione sarà sconsolata.

Chiudendo il bozzetto *Lo spaccapietre*, il Fucini ci dava in pochi tratti un quadro di una perfetta evidenza che rivelava in lui un interesse profondo e non generico o semplicemente di maniera per i propri personaggi: «Ma quando quest'uomo si ammalerà, il medico, andando a suo comodo dopo la terza chiamata, lo troverà agonizzante, il prete, invitato per carità a spicciarsi, vorrà finire il suo desinare e lo troverà morto; il becchino, guardandogli i piedi scalzi e il camicione topposo, gli reciterà la breve orazione: Accidenti a chi ti ci ha portato» (p. 93). È questa una verità di cui in quel

[1] Citiamo sempre da Renato Fucini (Neri Tanfucio), *Tutti gli scritti*, Milano, Trevisini, 1956; qui p. 25. Non si tratta tuttavia di una raccolta veramente completa; e per altro gli stessi criteri di edizione e la cura del testo lasciano a desiderare. Si veda a inizio di volume, a p. 18 (*Il matto delle giuncaie*), un'inversione dei righi 9 e 10, che costituiscono inoltre due battute di dialogo.

tempo si aveva l'eco soltanto nella nuova narrativa a indirizzo naturalistico, quella di Zola, in Francia, che era allora intento al suo ciclo dei *Rougon-Macquart*, di Verga, in Italia, che tre anni prima delle *Veglie* pubblicava i suoi *Malavoglia*. Ma del resto, per debito d'onestà, bisogna anche vedere il rovescio della medaglia e renderci ragione come mai il Fucini, con la materia umana che maneggiava, non diventò anch'egli un grande realista, come lo Zola o il Verga. Si legga allora dallo stesso racconto o bozzetto la triste storia di Gigino, il nipote dello spaccapietre: « Aveva già cominciato a menarlo con sé a spezzare, perché era un ragazzetto che per la fatica prometteva dimolto, quando un giorno, povero Gigino, non potendo più reggere dalla sete che lo tormentava dopo aver mangiato una salacca senza lavare, entrò in un campo e s'arrampicò sopra un ciliegio. Sopraggiunse il contadino gridando da lontano; il bambino, per scendere presto cadde; si fece male a una gamba, non poté fuggire e fu mezzo massacrato dal contadino che lo raggiunse. Parte per lo spavento, parte per le percosse, dopo quindici giorni gli morì di convulsioni, che tutti non fecero altro che dire 'peccato'!, perché di creature belle in quella maniera non era tanto facile vederne » (p. 92).

Ecco, nei due capoversi che abbiamo citati, i due poli intorno ai quali si muove il mondo morale del Fucini. Egli non tiene già gli occhi chiusi di fronte al male, all'ingiustizia: quanto poi a spiegarseli è un'altra questione. Si potrebbe pensare che la mala sorte dello spaccapietre sia causata dallo sfruttamento dell'accollatario,[2] da un esponente cioè della classe padronale; ma è subito chiaro che tra gli elementi determinanti di quella disgrazia il contadino ha avuto una parte non indifferente. L'ingiustizia del mondo, in ultima analisi, non si spiega: è una fatalità. Si nasce col destino di spaccapietre, come si nasce signori, o « signoria », per usare la parola che il Fucini fa pronunziare alla gente umile tutte le volte che hanno da parlare con qualcuno che appartiene al mondo borghese.

Si direbbe che il Fucini sia fatto apposta per sbilanciare il giudizio dei suoi lettori. Il narratore che guarda con tanta umana simpatia lo spaccapietre è poi lo stesso che con tanta asprezza parla dei contadini che per stupida superstizione hanno ammazzato un povero cagnolino di lusso? Sintomatico l'incontro del colonnello in cerca del cane perduto con la massaia che per qualche tempo era stata padrona della bestiola e che non aveva retto al terrore quando l'aveva veduta, per implorare simpatia, mettersi ritta sulle zampe di dietro:

Eccola laggiù! — Chi? — domandò con impeto il Colonnello. — La casa.... — Dieci minuti dopo erano già arrivati. Il Colonnello tirò fuori il portafogli perché era impa-

---

[2] È vero (come ebbe a farmi osservare il prof. Enzo Fucini nipote di Renato): lo scrittore impronta ad un'amara ironia il discorso nei confronti dell'accollatario e della sua onestà nient'altro che formale. Me ne sono convinto confrontando *Il castagno della casetta* (da *All'aria aperta*), dove appare un'altra figura di accollatario, il « signor Cavaliere », « già muratore dozzinale e ora quattro volte milionario » (p. 283); che è in fondo una conferma della regola: il Fucini vede nell'accollatario il muratore che ha saputo elevarsi al di sopra della propria classe, sottraendosi alla sua pietà.

ziente di ricompensare, così diceva lui, quelle buone creature; saltò dal legno e tutto lieto corse incontro alla massaia che era comparsa arcigna sulla porta. Dopo che ebbero scambiato fra loro poche parole, la massaia rientrò in casa brontolando e voltandosi indietro a squadrare sospettosa il Colonnello, che immobile e taciturno era rimasto a guardarla con le braccia incrociate sul petto.

Pasquale che aveva osservato attento quella scena scacciando le mosche al cavallo, — Dio del Cielo! — gridò a un tratto spaurito, — o che è stato? — Queste buone creature!... — esclamò il Colonnello con angosciosa ironia, — queste buone creature! — e stringendo convulsamente il portafogli, tornò frettoloso alla vettura.

La povera Perla, sotto il nome di Pillacchera, già da tre giorni dormiva accanto alle radici d'un olivo, con la testa fracassata da un colpo di vanga.

Il colonnello ci è dipinto col portafogli alla mano, « tutto lieto », la massaia invece « arcigna », « sospettosa ». « Queste buone creature.... », è la conclusione terribile del povero colonnello, le cui fantasie idilliche sui contadini sono messe in quell'occasione a dura prova.

Altrove, nel racconto *Pelliccia*, dalla raccolta *All'aria aperta*, leggiamo un'altra storia di cani. La situazione è analoga. Pelliccia, che ha servito fedelmente tutta la vita in una casa di contadini è un bel giorno, perché troppo vecchio, condannato a morte! Ma intervengono a salvarlo due buoni signori. Qui la contrapposizione delle due classi sociali, quella dei ricchi borghesi e quella dei contadini, è delineata anche con maggiore ricchezza di tinte di quanto non fosse accaduto nella novella *Perla*:

E vostro cotesto cane? — domandò la signora al vecchio che strascicava Pelliccia per la catena. — Sì, signora. — E dove lo menate? che volete farne? Perché quel fucile e quella vanga? — Il capoccia, sorridendo come se avesse dovuto rispondere che lo menavano a spasso, disse che andavano ad ammazzarlo. La signora impallidì, gli occhi le si inumidirono, guardò Pelliccia e stringendo nella sua la mano del marito, domandò al capoccia: — Perché, perché lo ammazzate? — Se lei signoria ci vuol canzonare — rispose il vecchio — è un conto: se dice sul serio, guardi meglio questa bestia, e si persuaderà che a tenere intorno casa questo mangiapane puzzolente è quasi vergogna. Noi s'era pensato di governare un olivo. — La signora disse qualche cosa nell'orecchio al marito, il quale rispose di sì con un lampo dei generosi occhi sorridenti. E rivolta al contadino, balbettò dalla commozione, e dallo sdegno represso: — Cotesto cane lo voglio io. Ditemi il prezzo, ditemi quanto vi devo dare. Cotesto cane è mio. — Il contadino dette in una grande risata, alla quale fecero coro le due facce melense dei figlioli. — Lei signoria fa chiasso; e noi s'ha poco tempo da perdere — rispose il capoccia accennando a continuare per la sua via. — Vi ripeto che cotesto cane è mio, e non v'inganno — riprese la signora frenando a fatica lo sdegno che le faceva saltellare convulsamente il labbro superiore. — Sbrighiamoci e presto; quanto vi devo dare? — Se lei signoria dice davvero — rispose il contadino, quasi intimidito dal modo aspro e risoluto della signora, — se lei dice davvero, e allora mi dia.... mi dia quello che vuole.

Da una parte è la sensibilità acutissima dei « signori » spinta fino ai limiti dello sdegno morale, dall'altra la bestialità incosciente del contadino, di cui l'unico moto umano apprezzabile si traduce in una rapida e istintiva operazione di calcolo: « Mi dia quello che vuole ». « Aveva subito riflettuto — aggiunge il Fucini — che a non chiedere ci avrebbe guadagnato » (p. 235).

Bisognerebbe concludere che il Fucini, scrittore per il popolo, avesse in uggia i contadini. E le cose stanno veramente un po' a questa maniera. Come si è accennato, i personaggi che il Fucini ama, che sono quelli poi che gli consentono di scrivere le novelle migliori, appartengono al tipo del *Matto delle giuncaie*, di *Nonno Damiano*: meno che contadini, romantici innamorati della campagna e del padule, ma in ogni modo sradicati dalla terra. Vàgeri appunto, come avrebbe detto Viani. Sono quelli che, non più attestati su alcuna posizione sociale, *bohémiens* di campagna, non sottintendono più coi « signori » una polemica di classe; che il Fucini avverte invece, e come, nei contadini, anche se in vari casi egli ce li dipinge in un tradizionale e patriarcale atteggiamento di fedeltà, passando così dalla realtà dei propri sentimenti all'idillio dell'immaginazione: si ricordi per esempio *Il castagno della casetta*, da *All'aria aperta*, nel quale tuttavia li vediamo armati contro un *transfuga* sociale, un ex-« muratore dozzinale » (p. 283) ora cavaliere arricchito.

A persuaderci del diverso indice di reazione del Fucini di fronte ai paria della campagna e ai contadini sono sufficienti in ogni modo i casi finora esaminati insieme ad altri che si possono citare. Da un lato dunque hanno tutta la simpatia dell'autore i protagonisti del *Matto delle giuncaie*, di *Lucia*, di *Vanno in Maremma*, dello *Spaccapietre*, di *Nonno Damiano*, che è il più patetico innamorato del padule; dall'altro basti ricordare gli occasionali padroni di Perla, Rosalba la brutale aguzzina di Lucia, e Tonio che ha colto l'indifesa verginità della bambina come il rospo ghermisce l'usignolo; o si rammenti il massacratore di Gigino nello *Spaccapietre*, o i contadini, padre e figli, del racconto *Pelliccia*, o quelli della novella *La strega* decisi a bruciare viva una povera vecchia, o quelli della *Giovenca rossa* che danno in un « pianto dirotto » (p. 260) a sentir dire che il più bel capo della loro stalla, la giovenca che nel fuggire si era troncata una zampa, dovrà esser venduta al macellaro, con il bel guadagno che se ne può immaginare (e intanto il vecchio padre, « dimenticato per tre ore da tutta la famiglia » [p. 261], ammalato gravemente di polmonite ha tutto il tempo per andarsene al Creatore).

* * *

Confesso che le mie letture del Fucini hanno sempre dovuto superare un incaglio iniziale. Nella terza pagina del *Matto delle giuncaie*, che apre le *Veglie di Neri*, il signor Renato incontra un « guardia » che rispettosamente gli dice: « Vòl venire con me? vado a rivedere i bertuelli »; ed egli risponde: « Se mi lasci andar solo, vado; con te non vengo » (p. 11). Poco più oltre incontra il « matto », il quale gli chiede: « Che ci ha una pipata di tabacco? »: e il signor Renato risponde: « Tabacco non ne ho.... se vuoi un sigaro.... » (p. 12). Quei *tu* dati a bruciapelo ad uomini e vecchi mi hanno sempre turbato. Anche se non si voleva adoprare il *lei* (al quale la « povera gente » era da parte sua doverosamente tenuta), si poteva fare uso del *voi*, forma nella

quale era del resto implicito un rapporto di pieno distacco. Ma credo poi di aver capito che quel *tu* rispondeva nel Fucini a una ragione necessaria: nelle *Veglie di Neri* e in *All'aria aperta* egli è, nei confronti del suo pubblico borghese-progressista, il pubblico dei dottori di campagna e dei medi professionisti di città, una specie di Mèntore, di Dante e Virgilio insieme, sceso di persona a visitare un mondo primordiale che i più ignorano o non immaginano nella sua compiuta realtà. Egli si presenta assai spesso come «quel signore di Firenze» (p. 127) oppure come quell'ingegnere di Firenze. È insomma una specie di missionario che riporta al mondo civile le proprie impressioni. E per questo è necessario che il suo occhio di spettatore si distingua dalle cose viste; che insomma tra l'uno e le altre ci sia sempre la dovuta distanza.

È in fondo questa, a ben pensarci, una delle tecniche più lontane dalle impostazioni di poetica del realismo o del naturalismo. Ma del resto l'atteggiamento del Fucini non voleva essere, di partenza, quello di un naturalista: naturalista egli diventa a volte per felice avventura. Il suo atteggiamento è quello di chi dice al mondo delle persone civili tutte intente a scaldarsi al loro umbertino radiante sol dell'avvenire: Guardate: c'è, per chi non lo sapesse, anche un mondo diverso dal vostro, e dal nostro; il mondo della campagna, che non conta, siamo d'accordo, nella vita civile; ma che pure è interessante e può servire a rinverginare in noi, uomini al servizio del progresso nell'ordine, quel senso delle cose semplici, primigenie e immediate di cui, dopo il declino del romanticismo, si andava perdendo la nozione.

È così che il Fucini, per amor di contrasti, è costretto assai spesso a calcare la mano: il suo realismo potenziale diventa bozzettismo, gusto da macchiaiolo. Quand'egli non ha queste preoccupazioni è autentico e spesso nuovo scrittore. Tra le sue letture di ragazzo egli ricordava i romanzi del Grossi e del D'Azeglio: roba onesta, ma certo tutt'altro che d'avanguardia, e insieme dichiarava di aver gradito soprattutto le novelle poetiche del Grossi: l'*Ildegonda*, *La fuggitiva* (p. 725). I grandi naturalisti contemporanei non sappiamo quanto o come egli li conoscesse: del resto la sua ammirazione e diciamo la sua amicizia per il Carducci, il cui ostracismo per quel genere di letteratura è ben noto, parrebbero escludere nel Fucini, nonché una frequentazione, anche un atteggiamento di simpatia.

Nasce allora in noi quasi un moto di stupore: come il Fucini abbia raggiunto da se stesso, potremmo dire *senza lettere*, alcuni rari e stupefacenti resultati. Ci sono, nella sua prosa, due difetti principali: un uso straripante del vernacolo che, anziché suggerire un tono, risolve in maniera troppo facile il problema espressivo (anzi lo elude); d'altra parte quella che si diceva una presenza troppo avvertibile, troppo diretta dello scrittore con quel suo giudizio implicito, quel suo occhio di borghese di campagna. Quando il Fucini non si lascia scoprire, quand'egli abbandona il dialetto per la lingua, ecco che si rivela in una qualità poetica impreveduta.

È il caso del suo più bel racconto (a parer nostro): *Nonno Damiano*, nel quale il vecchio cacciatore cieco interroga la nipotina sul volo delle alzavole: « E il vecchio, con gli occhi in aria, le seguiva sorridendo, senza vederle. Ma le sentì! Le sentì e fece l'atto di mirarle con lo schioppo, quando, dopo lunghi giri, quel folto gruppo d'animali fuggenti passò di sopra alla sua testa, quasi rasentando il tetto della casa, con un sordo sibilo d'ali eguale a quello di una grossa folata di vento. Allontanatosi il branco degli uccelli, Damiano abbandonò il braccio della nipotina, piegò di nuovo il mento sul petto e sospirò forte, chiudendo gli occhi » (p. 163).

Ed ecco che il Fucini non è più uno scrittore « popolare » nel senso che prima dicevamo, che scrive per un suo ipotetico pubblico di medici condotti o di professionisti di città. Qui il Fucini è un realista, uno scrittore necessario che ha lasciato la sua testimonianza della sua terra toscana da mettere accanto ad altre di altre terre: si pensi a Capuana, a De Roberto, alla Serao.

O per renderci meglio conto di quelle che erano le più profonde possibilità espressive del Fucini, si legga un periodo come questo dalla novella *Lucia*: « Un ramarro, verde come le foglie del fico selvatico sul quale si era arrampicato per cercare gli ultimi raggi del sole cadente, vibrando la lingua veloce, la fissava, non visto, coi suoi occhi d'ebano.... » (p. 26). Chi direbbe che questa sia scrittura del Fucini? O leggiamo l'esordio dello *Spaccapietre*: « Quando il sole picchia infocato sulle groppe stridenti delle cicale, e il ramarro, celere come l'ombra di una rondine, attraversa a coda ritta la via; o nel tempo che la bufera arriccia e spolvera nell'aria l'acqua delle grondaie ficcandoti nell'ossa il freddo e la noia, lo spaccapietre è al suo posto » (p. 90). Qui valgono soprattutto i primi righi nei quali non c'è preoccupazione alcuna. Dico preoccupazione d'introdurre l'elemento più propriamente narrativo, il particolare tipo sociale, ecc. Si direbbe che siamo di fronte a una prosa di Cardarelli. Si osservi: « le groppe stridenti delle cicale »: è un estremo di esattezza e potrebbe parere perfino una compiacenza analogica tutta moderna. E più sotto: « il ramarro, celere come l'ombra di una rondine »: questa è già un'analogia perfetta, degna della più decisa poesia novecentesca. Basta tradurre: ramarro, celere ombra d'una rondine. E infine la precisione visiva di quei due verbi: « arriccia e spolvera ».

Con questo non si vuol dire certo che nel Fucini ci siano presentimenti di prosa d'arte nonché d'altre esperienze (dato e non concesso che questo gli si dovesse ascrivere a merito). Si vuol dire che nel Fucini c'erano autentiche possibilità espressive che non sono certamente da riconoscere nei facili impasti dialettali di tante battute di dialogo. O si veda ancora dalla *Strega*: « Una vecchia oltre la settantina e un ragazzetto sui nove anni, nonna e nipote, andavano lentamente, riparandosi stretti sotto un solo ombrello d'incerato verde, accecando con le scarpe inzaccherate tutte le pozzanghere: la vecchia perché non le vedeva, il ragazzo perché ci si divertiva » (p. 241). Potrebb'essere un quadro un po' di maniera dipinto da qualche macchiaiolo

minore, un Cecconi per esempio; ma c'è qualcosa di più, cioè di più vero: è quel verbo « accecare » che è còlto direttamente dalla fantasia espressiva del popolo, ma còlto con tanta prontezza che dal Fucini sembra quasi reinventato; e poi, sulla base di quel dato, una spiegazione che illumina tutto un arco di età: « la vecchia perché non le vedeva, il ragazzo perché ci si divertiva ».

Del resto l'andamento stesso della novella ci convince che qui l'autore va oltre il segno della macchia, del procedimento bozzettistico, e che tutto è appunto risolto in narrazione. La nonna Pelagia sarà prevenuta alla casa colonica dove è diretta dal passaggio di Baronto, un mago guaritore che ha sentenziato che una « creatura » della casa delle Capannacce è stata colpita dal malocchio. Chi l'ha stregata? Baronto non può rivelare il nome, ora: ma è certamente la persona che metterà piede nell'aia dopo la campana del *credo*. La vecchia Pelagia sarà violentemente percossa: la si vuol buttare nel forno, bruciarla come strega. La soluzione è asciuttissima: il Fucini, che qui è vero narratore, non ha neppure il tempo d'intervenire come moralista: d'insistere troppo cioè, come da lui ci saremmo attesi, sulla stupida brutalità di quei contadini. Il bilancio del racconto è salvo: « A un tratto il ragazzo mandò una voce acutissima, restò un momento a guardare per accertarsi, poi, rapido come il vento, si precipitò a salti giù per una strada, gridando: — I soldati! i soldati! — Due carabinieri, sorpresi dal mal tempo in aperta campagna, affrettavano il passo verso le Capannacce, per ripararvisi dall'improvviso diluvio » (p. 250).

In un racconto come questo la macchia è dunque appena proposta all'inizio; ma poi l'autore dimostra di saper procedere da solo, indipendentemente dal quadro o dal bozzetto da cui ha preso le mosse; sicché una certa legge comune scoperta dal Pancrazi alla base della narrativa fuciniana rischia di essere troppo generalizzata, come se il critico avesse estesa e applicata la propria intuizione al di là del giusto: « Anche nei racconti più complessi — egli scriveva —, che racchiudono un fatto più disteso, la partenza, il tono iniziale è sempre dato da una *macchia* di colore che poi troverà rispondenze o variazioni o contrasti nel seguito ».[3] La partenza sì, ma il seguito è un'altra cosa; e questo sviluppo è più avvertibile nella raccolta *All'aria aperta*, del 1887, che nelle *Veglie di Neri*. Il Pancrazi in verità pareva puntare molto più sulle *Veglie* che su quest'ultimo volume; e diceva che alle *Veglie* non si può molto aggiungere da *All'aria aperta*. Anche in *All'aria aperta* è presente la poetica del bozzetto: si veda per esempio *Il battello*, il merciaio ambulante (anzi, più che merciaio, l'emporio) che va nel vento e nella tormenta a vendere con la sua gerla sulle spalle. Ma vi sono molti racconti che hanno tutto un preciso sviluppo narrativo (secondo possibilità che il Fucini non aveva dimostrato di possedere nelle *Veglie*: la

[3] P. Pancrazi, « Il Fucini poeta dei Pisani e novelliere dei macchiaioli », in *Scrittori d'oggi*, Serie III, Bari, Laterza, 1946, pp. 305-23; qui p. 315.

stessa famosissima *Scampagnata* ci persuade poco come andamento di narrazione; ché in realtà il procedimento è tutto per tecnica addizionale). Qui troviamo una novella come *Il monumento*, che è veramente un bell'esempio nel quadro delle nuove disponibilità dell'autore: com'è possibile un paese senza un qualche monumento? È uno scandalo; bisogna provvedere. E il Fucini vede con vivace occhio di caricaturista (in verità non possiamo dire occhio satirico) quella situazione sociale che altri vedeva da un'angolazione tragica: in *Giustizia*, di Mario Rapisardi, che è una raccolta del 1888, leggiamo una bella ode barbara che s'intitola *Monumenti*. Il poeta concludeva:

O vermi, brulicate, affamate, marcite;
ne' baratri fangosi, nel dolor seppellite
l'anime senza nome! La dolce patria intanto
su la tomba del suo re sparge l'oro e il pianto;
e per te, vil progenie,
pane e sospir non ha.

E il Carducci in una lettera al marchese Pietro Torrigiani, sindaco di Firenze, pubblicata sul « Resto del Carlino » col titolo di *Monumentomania*, nel 1887 (l'anno dunque di *All'aria aperta*), deprecava ancora una volta l'imperversare della retorica del marmo.

Il Fucini, si diceva, è un caricaturista; e non gli si deve chiedere di più. Ma in novelle come questa, oppure nella *Visita del prefetto* o nel *Signor Colonnello*, quella caricatura raggiunge una complessità di disegno eccezionale; sicché, proprio a proposito del « minore » Fucini a volte si resta perplessi per il fatto che egli, appunto un « minore », ha avuto, in un certo suo genere, più epigoni che ascendenti. E il discorso sugli epigoni del Fucini e sulle propaggini della sua arte aprirebbe tutto un lungo capitolo che qui non è il caso di aprire; anche se non possiamo astenerci dal dire che certe novelle palazzeschiane di « buffi » non sono poi così lavorate come certe del Fucini, così giustificate e preparate. Cosicché anche un'altra conclusione del Pancrazi, che parrebbe tanto vera sul principio, si dimostra meno resistente a una riprova totale: « .... mi pare che nei racconti in prosa si capovolga la situazione dei sonetti, ché i più spontanei e riusciti erano gli umoristici, mentre i bozzetti umoristici sono i più studiati e voluti ».[4] Questo è vero soprattutto per *Le veglie di Neri*; ma in *All'aria aperta* il Fucini ha acquistato una maggiore coscienza d'arte, che gli permette di raccontare dimenticandosi di se stesso, e, per dir così, di divertirsi senza intervenire. Era recentissima ancora la pubblicazione delle *Veglie*; ma chi sa che la lettura di qualche contemporaneo più *à la page* in fatto di tecnica narrativa moderna non avesse in quell'intervallo di tempo fermato la sua attenzione.

Certo è che il Fucini, che aveva per la caricatura una forte vocazione, quella che ritroviamo oggi in Cicognani o in Palazzeschi, restava poi, nella

[4] P. Pancrazi, *op. cit.*, p. 319.

sua essenza più tipica, un idillico e un elegiaco: e questa, direi, è, se non la sua corda maggiore, certo la più caratteristica. Benché egli fosse onestamente interessato al progresso « positivo » dell'umanità, certi fatti si capisce che non potevano toccarlo. Si è detto dei monumenti; si potrebbe dire, a maggior ragione, delle malaugurate spedizioni africane. Si vada a vedere che cosa scrive lo Stecchetti in quel giro d'anni. Ma per il Fucini la colpa, in fondo, non è di nessuno: la guerra d'Africa è per lui un fatto lontano, che tutt'al più è buono a mettere allo scoperto il lato buffo di tipi quali il Signor Felice e il Signor Pietro. Dopo un'accanitissima discussione la conversazione tra i due s'interrompe bruscamente: « Suonò in quel momento la campana di mezzogiornò.... Tutt'e due ci avevano per desinare il loro piatto favorito. Il Signor Felice ci aveva la fricassea d'agnello; il Signor Pietro, il cavolo ripieno » (p. 203). Il Fucini non prende posizione. Egli era sì uomo di princìpi, ma non d'ideali.

Si sa del resto che il suo mondo non andava al di là della Toscana; e nella sua Toscana di tradizione leopoldina vigeva una legge: la società doveva basarsi su un rapporto di equilibrio stabile tra la classe borghese dirigente e l'altra che in campagna o in città dava alla prima il suo contributo di lavoro. Funzionavano due decaloghi morali: uno pei primi, uno per gli altri. Il Fucini che era educato nello spirito della borghesia laica e materialista, scherza coi fanti e coi santi; non lascia occasione perché i suoi lettori, che sono d'altronde del pari avvertiti, sappiano che egli è uno spirito libero. Ciò non toglie che colga invece con vera soddisfazione tutte le dimostrazioni di fede da parte del suo popolo. Si veda per esempio *Tornan di Maremma*: « — Sentite? suona mezzogiorno ora alla Pieve. — Si levarono il cappello, dissero l'*Angelus Domini* appoggiandosi coi gomiti ai regoli della vetrata e, dopo essersi scambiati uno sguardo meno desolato degli altri, tornarono a guardare attenti alla via » (p. 84). La fede ha il compito di sollevare la desolazione degli infelici; ed è questa certamente una funzione altamente sociale, secondo il Fucini, che basta da sé a concludere che la fede, per certa gente, è indispensabile.

Ma questi aspetti sono anche quelli che oggi ci piacciono meno nel Fucini; e allora, più che nei suoi rapporti con la gente dei campi, noi lo ritroviamo più vero quando, da borghese onesto, si mette di fronte alla gente di città. Allora il più bel libro del Fucini, o per lo meno il più autentico (certo non il più « suo ») è quel *Napoli a occhio nudo* che egli pubblicò nel 1878 per sollecitazione di Pasquale Villari, vale a dire sei anni prima delle *Veglie*. Napoli era allora la città più incivile del mondo civile. Il Fucini che veniva dalla Toscana di Leopoldo e dalla Firenze che di recente era stata capitale, ne restò trasecolato. La plebe di Napoli era in un tale stato di abbiezione sociale e morale da non fare invidia alle più arretrate tribù dell'Africa equatoriale. Il Fucini non si ferma qui neppure per un attimo sul piede del conservatore. Lo sdegno lo infiamma e.... *facit indignatio versus*. È così che noi preferiamo vederlo nelle vesti di scrittore cittadino piuttosto

che di poeta campestre. I suoi interessi ora sono larghissimi: si veda come sintetizza il quadro civile di Roma, in poche righe. Tu mi domandi di Roma, scrive al Villari; ecco:

I suoi giganteschi ruderi che sbucano dal terreno come costole pietrificate d'un enorme colosso male interrato o come avanzo d'un immane pasto di Ciclopi, mi hanno empito di sgomento e di terrore; la Roma dei Papi, dalla quale temevo trovarmi abbagliato, ha raccolto gli avanzi del suo fasto orientale e dorme ad occhi spalancati nel Vaticano; la Roma nuova, la Roma italiana l'ho appena avvertita in un ristretto spazio, dove, timida e chiacchierona, si strascica ai piedi del padron di casa e si arrabatta e brulica e sgambetta con la rettorica in una mano e la pila elettrica nell'altra, affaticandosi invano a galvanizzare un cadavere, che resta immobile sotto i suoi sforzi impotenti. Che posso io dirti di Roma? Dio assista i galvanizzatori e, nella sua immensa misericordia, non confonda le loro favelle!

Si era nel maggio del 1877: Zola avrebbe composto la sua trilogia *Lourdes, Roma, Parigi*, tra il 1894 e il '97. È vero che il genere di un libro come questo non era ignoto in Italia: il Fucini stesso ricorda il De Amicis col suo *Costantinopoli* (p. 338). E certamente vi è in questa prosa una certa suggestione deamicisiana. Ma la forza, l'icasticità, la violenza di denunzia sono tutte e soltanto del Fucini, di questo onesto ingegnere di Toscana che ha creduto anche lui alle promesse della nuova Italia, ai destini della nuova Roma. Quello offerto dal quadro di Napoli era un ben miserabile contrasto; e le pagine del Fucini restano ancor oggi come uno dei documenti più impressionanti delle piaghe d'Italia.

Addirittura più che la descrizione dei « bassi » dove una folla promiscua vive nei propri escrementi e dove i bambini sono mangiati vivi dai topi (del resto si è letto sui giornali qualcosa di simile proprio pochi giorni fa) è agghiacciante quella del Cimitero Vecchio e delle sue tombe comuni, dei trecentosessantacinque carnai che, uno per ogni giorno dell'anno, erano aperti a ricevere nuovi ospiti:

— Iamm! — gridò uno di loro, e in un istante la lapide dell'immane carnaio fu sollevata. Un'ondata di tanfo nauseante buttò indietro in un momento le cento facce dei curiosi che vi stavano sopra, ma cento facce improntate di stupida curiosità, di ribrezzo e di paura si riaffollarono subito su la fetida buca. I monelli restati fuori gridavano facendosi largo fra le gambe dei curiosi; quelli rimasti serrati strillavano, sentendosi soffocare, ed intanto gli uomini addetti alla macchina non cessavano di raccomandarsi gridando: — Indietro! cascherete dentro! via! via! finiamo! — Bisognò lasciar correre un quarto d'ora buono per dare sfogo alla bestiale curiosità della folla e cominciò subito dopo la funebre operazione. Il sinistro ordigno fece cigolare le sue ruote e la cassa metallica sospesa alle sue catene venne a posarsi orizzontale sul terreno. In quel tempo mi affacciai alla tenebrosa apertura, ed arruotando gli occhi scòrsi nel fondo una massa informe di ossa biancheggianti e di panni muffiti. Il ribrezzo mi buttò indietro. Il primo cadavere tolto dalla bara venne in pochi secondi collocato nella cassa metallica che sotto la forza degl'ingranaggi fu sollevata qualche linea sopra il terreno e calata lentamente nella fossa. La folla vi si spenzolò sopra di nuovo per osservarne la discesa, quando ad un certo punto scattò una molla, il fondo della cassa si era aperto e la prima carogna umana, con un tonfo sordo, era andata ad occupare il suo posto nel letamaio assegnatole per ultima dimora....

Si pensa insistentemente alla potenza rappresentativa di Zola, di cui il Fucini si dimostra qui, per affinità e non per dipendenza, pienamente all'altezza. Se ne conclude che egli aveva ai suoi inizi di prosatore un'apertura che andò col tempo gradualmente perdendo, un interesse critico sulla vita degli altri che poi si sarebbe tramutato in idillio e in elegia toscana. Il Pancrazi, che conobbe vivo il Fucini, si ricordava di un colloquio avuto con lui nella sua casetta nuova di Empoli, nel maggio del 1919. A proposito di *Napoli a occhio nudo*, dopo tanti anni, l'autore ebbe a dire: « È un vecchio librettuccio, son quasi le mie prime pagine. Però è un libro *scritto*, un libro scritto bene, questo sì. C'è della gioventù, ma anche dell'enfasi ».[5] Che è, tutto sommato, un giudizio piuttosto sfocato. L'amor di Toscana aveva finito per vincere nel Fucini l'interesse per l'Italia.

* * *

Nel nostro ritratto si è proceduto risalendo la corrente del tempo. E forse ne abbiamo avuto qualche utile nella registrazione dei nostri resultati. Ci resta ora da dire dei sonetti in vernacolo pisano che cominciarono a circolare manoscritti a Firenze, più nei salotti che tra i beceri, tra il 1870 e il '71, finché poi l'autore non si decise a pubblicarli nel '72. Si dice che il Fucini cominciò come poeta occasionale, o per dir meglio volle compiacere agli amici e farli divertire con le sue barzellette. Tutto il giorno era in giro come aiuto ingegnere al Comune di Firenze. La sua materia, com'è stato osservato, non la meditava certamente in biblioteca. Il Pancrazi ebbe a rilevare che anche nel Fucini, poeta estemporaneo e improvvisato, c'è più letteratura di quanto non si pensi. Indubbiamente c'è molto lavoro, preparazione, struttura; letteratura poi vera e propria non sappiamo quanta. Certo che con le poesie del Giusti i sonetti del Fucini hanno poco in comune. Forse addirittura niente. C'è una tale divergenza di temi, e di tempi, d'impostazione, d'interessi, che non vale la pena insistere oltre. I grandi modelli del Fucini potevano essere il Porta e il Belli; ma, si capisce, assai più quest'ultimo, non foss'altro che per l'identità dello strumento (il sonetto), il giro breve dell'ispirazione, il gusto dell'istantanea. Ma a parte il fatto che quando il Fucini cominciò ad esser poeta non conosceva il Belli (e questo è un punto determinante, in quanto la sua arte di sonettista non ebbe sensibili sviluppi nel tempo), è proprio a proposito dell'« istantanea » che il Fucini si differenzia dal poeta romanesco. Il Belli apre attraverso i quattordici versi di un sonetto spiragli assoluti sul popolo e sulle gerarchie di Roma. Nel Belli è un'intera società evocata; il Fucini invece è tutto intento a cogliere dalla bocca di Neri il suo saporitissimo vernacolo, a ritagliare le sue battute, ad appuntarle e schedarle, con un gusto e un atteggiamento quasi da positivista raccoglitore di note e documenti folkloristici e dialettali. Di-

[5] P. Pancrazi, *op. cit.*, p. 321.

rei che il Belli parla con la sua lingua, il Fucini con quella di Neri. Il Belli dice le cose che ha il dovere di dire con tutto il sapore della sua lingua, del suo dialetto; per il Fucini la materia, l'argomento sono assai spesso un pretesto per mettere in evidenza la frase dialettale; e anche qui si avverte che egli si muove nei confronti del dialetto con l'interesse di curiosità del borghese che parla in lingua.

È così che ci domandiamo: ma questi sonetti li ha proprio scritti il Fucini? O il suo non è un po' un caso simile a quello d'Idelfonso Nieri coi suoi *Cento racconti popolari lucchesi,* o piuttosto a quello del Nerucci trascrittore delle novelle popolari montalesi e a quello del Pitrè con le novelle siciliane? È ovvio che questa non è un'ipotesi, ma solo un paradosso, e come tale va inteso. Per noi tuttavia i sonetti di Neri sono, più che opera d'arte, opera d'orecchio finissimo. Qualcosa di simile ha scritto ai tempi nostri Guido Bedarida col suo libro *Ebrei di Livorno - 180 sonetti giudaico-livornesi*: [6] col preciso ed esclusivo proposito di dare una documentazione delle tradizioni e del gergo della colonia israelitica di Livorno. Insomma è in questa direzione, se non proprio a questo punto d'arrivo, che va inteso il Fucini sonettista.

L'arte, se mai, sta nel ricomporre le tessere delle varie battute, che del resto sono trovate, non inventate. È per questo che il Fucini ha bisogno del sonetto a dialogo, appunto come il Bedarida or ora rammentato. Se ne veda uno tipico:

LA TOMBOLA

Pirro
Neri, per quanti stai?

Neri
Per tre; sta' zitto.

Banditore
« Cinquantaa.... »

Neri
Eccone 'n artro; sto per dua.

Pirro
Che potesse stianta' chi ti tien ritto!
Già, te, devi esse' nato da 'na ciua.

Neri
Nati di 'ani, 'un tiran punto fitto!

Pirro
O chetati, 'n se' mìa 'n casa tua.

Neri
Senti 'n po' po'! nu averò 'r diritto...?
Cos'ha detto? trentuno o trentadua?

[6] Firenze, Le Monnier, 1956.

Pirro
Ha detto trenta.
Neri
Sto per uno!
Pirro
Gnamo!
Neri
Agguantami, se no batto 'na patta.
Se tira 'r ventitré, fora mi 'iamo!
Pirro
Nune' sputa', t'allento la 'ravatta.
Banditore
« Venti ».
Neri
Me l'ha' strozzata! 'Un c'imbrogliamo....
Doppo m'allenterò....
Banditore
« Ventitree.... »
Neri
Fattaa....

Tanto che l'aggiunta dei nuovi cinquanta sonetti, che arrivavano fino al 1882, in generale riesce a persuaderci meno del primo gruppo: proprio perché il dialogo frantumato vi viene impiegato assai più di rado, e spesso Neri tende al sonetto tutto d'un blocco, con contaminazioni, specie in quelli di satira religiosa, con certi esempi del Belli (ma il confronto, si capisce, non poteva essere positivo).

Il Fucini fu anche poeta in lingua, ma di nessuna eco originale; scrisse altri libri di prosa, tra cui *Acqua passata* e *Foglie al vento* che furono pubblicati postumi e contengono fiore di narrativa memorialistica: anche perché la rievocazione di ogni « età favolosa » conferisce alla bella pagina distesa e sottilmente commossa. Del resto uno degli scritti più famosi delle *Veglie*, *Dolci ricordi*, che è come la chiave dell'educazione e della formazione sociale del Fucini, lo si potrebbe trovare tal quale, per la materia e l'intonazione, in *Foglie al vento*.

Prose di memoria dicevamo, che farebbero la gloria di certi scrittori del Novecento: la facile gloria di coloro che, come si dice, scrivono pulito. Ma il Fucini non era un prosatore d'arte; ed ha di meglio in serbo per raccomandarsi all'attenzione dei posteri. Tra i quali noi abbiamo oggi cercato di ritrovarne la vera fisonomia, di farne un ritratto chiaro come si conviene ad un uomo e a uno scrittore della sua onestà. Non abbiamo voluto tesserne l'apologia o il panegirico, convinti che egli non ne abbia bisogno e che possa anzi sopportare benissimo la prova della critica per uscirne come un rappresentante necessario e caratteristico del tempo suo: nello schieramento civile e in quello letterario.

LUIGI BALDACCI

SULLE SIGLE E SULLE PROPRIETÀ TEATRALI DELLE COMMEDIE DI ARISTOFANE *

Nei drammi greci e latini l'anonimia di certi personaggi, la ritardata identità di molti, l'intreccio di alcuni dialoghi senza apostrofi nominali e così via, sono fenomeni legati alla rappresentazione, così come gli insufficienti o chiaramente mancanti avvertimenti scenici: costumi, maschere, mimica, decoro scenico mettevano subito a proprio agio lo spettatore. Jean Andrieu, dopo una indagine paleografico-filologica su tutti i testi dialogici dell'antichità, di recente ha bene e tecnicamente ribadito che il testo di un dramma classico è intrinsecamente destinato allo spettatore, e ha aggiunto che il drammaturgo non pensava mai anche al lettore contemporaneo: e perché non aveva inserito nel corpo del dialogo molti elementi per il lettore indispensabili, e perché, del tutto indifferente al destino libresco del suo dramma, non li doveva avere esternamente integrati nella copia per la libreria: in quel testo sarà figurata soltanto la distinzione diacritica delle battute, e mai una sigla nominale dei personaggi né una nota scenica.[1]

Senza dubbio Aristofane, per fare un sol nome, non scriveva pensando anche a lettori, ma nel pubblicare o nel lasciare pubblicare un presumibile testo del genere non è che mostrasse indifferenza nei riguardi della sorgente biblioteca contemporanea: alla quale, prima o poi, fu fornito anche il testo delle non recitate *Nuvole seconde*. L'esatta distinzione delle battute, l'espressività stilistica e scenica del dialogo, la verosimigliante naturalezza nell'apparizione dei personaggi, e infine la pratica con l'arte scenica contemporanea, mettevano la non larga e specializzata cerchia di lettori contemporanei (in pratica, letterati e artisti) in grado di decifrare quel nudo testo, inteso come economica trascrizione di una dizione scenica. Quei lettori non erano afflitti dal problema dell'identità di certi personaggi o del loro aspetto, neanche per commedie come le *Donne a parlamento* e il *Pluto* dove inespressività del dialogo e diversa prassi nell'apparizione dei personaggi possono far talvolta smarrire, ma solo un lettore di epoche successive (senza considerare che lo smarrimento può essere provocato da corruzione o perdita di segni diacritici e da guasti ben più gravi). Lo stesso Jean Andrieu sa bene, ché ne fa sempre avvertiti, essere il lettore antico un lettore attivo, un decifratore, e sa bene che proprio la successiva introduzione delle sigle segnò un mutamento di disposizioni psicologiche nella vita intellettuale.

---

* Da un volume imminente presso la Sansoni di Firenze.

1 Così egli conclude alle pp. 345-348 della sua opera *Le dialogue antique*, Paris, 1954.

E poi il testo aristofaneo, come fu concepito e finché restò vivamente parlante e musicalmente e figurativamente evocativo, era e restò un testo non siglando, anche perché non sempre e esplicitamente siglabile dato il gran numero di personaggi anonimi e di personaggi intenzionalmente a lungo anonimi. Platone, che scriveva solo per dei lettori, non siglò di sicuro i suoi personaggi, nemmeno quelli dei dialoghi drammatici: nelle *Leggi* anzi costruì il dialogo in modo tale che il lettore gradualmente arrivasse a scoprire e scenario e esatta identità degli interlocutori. Le nostre edizioni che si precipitano a siglare subito nominalmente i personaggi platonici e a preannunciare lo scenario non sono amiche né di Platone né della verità. Come lo spettatore « non deve subito udire tutto quello che fra poco vedrà con i suoi occhi » (*Tesmoforianti* 5 sg.), così pure il lettore antico veniva lasciato ingenuo. E anche il testo platonico non si presterebbe sempre a essere siglato, ché il tipo di alcuni personaggi non è nettamente definibile, e a distinguere i personaggi omonimi provvede lo stile. Anzi per i testi greci dialogici è lo stile proprio di quel genere letterario, e per quel genere letterario via via sempre più perfezionato, che rende superflue le sigle, o meglio che non spinse lo scrittore a inventare un sistema di sigle nominali.

Se un drammaturgo fu spinto mai a inventarsi un sistema di sigle durante il suo lavoro, dovette pensare magari a un sistema di sigle algebriche per gli attori. Ché di attori sapeva di potere disporre solo di pochi, e non tutti di uguale bravura o categoria. Per l'autore e per il didascalo la valutazione artistica e il calcolo delle parti era di primaria importanza, e anche agli attori interessava avere sott'occhio un manoscritto che indicasse rapidamente i loro progressivi interventi quali ' maschere ': le parti non siglate, o altrimenti siglate, andavano al Coro. Queste molto presumibili sigle algebriche, a carattere categoriale e di valore funzionale, non parve necessario introdurle anche nell'economica edizione per la libreria, ché esse eran legate alla sola rappresentazione scenica. Il papiro 1176 della Società Italiana, papiro anteriore all'anno 60 dell'era volgare, attesta tali sigle per la commedia nuova (e tali sigle, sembra, figurano già nel papiro Hibeh 180 degli anni 270-240), e non è improbabile che esso prosegua una tecnica di più antichi esemplari scenici — esemplari destinati a scomparire —, una tecnica che, come è noto, in campo latino sarà invece tipica delle edizioni per la libreria del IV secolo.

Tali sigle algebriche si addicevano molto bene agli attori-maschere dei commediografi: anche a quelli di Aristofane si sarebbero addette molto bene. Non solo Aristofane ha di regola un corpo di personaggi maggiore che la tragedia, ma ha una grande folla di personaggi-tipo, e pochi personaggi storici e mitici. Una sigla algebrica per il primo, secondo, terzo attore, e l'indicazione della maschera era ciò che occorreva nell'esemplare per il teatro.

E anche gli spettatori, per i principali personaggi non storici o mitici della commedia, dovevano rimanere più durevolmente impressionati dalla maschera e dal tipo e dalla voce che non dal nome proprio che apprendevano quasi sempre con ritardo, mentre invece avran saputo quali erano gli attori ingag-

giati. Aristofane stesso ama rievocare al pubblico i personaggi, creati da lui o da altri, attraverso descrizioni tipologiche ovvero immaginose: « Il tifone e l'uragano », « Il canne-aguzze », « I brividi e le febbri », « Il virtuoso e l'invertito », « una vecchia ubriaca, che Frinico ha inventato per primo », « il Paflagone conciapelli » (*Cavalieri* 511, *Vespe* 1031 e 1038, *Nuvole* 529, 555, 581). E se anche per la commedia, come per la tragedia, sarà esistito un proagone pochi giorni prima della rappresentazione, in quell'occasione i nomi non storici e non mitici dei personaggi non saranno stati comunicati al pubblico, ché più dei nomi interessavano magari descrizioni immediate del tipo sopra riferito. E al proagone attestato per la tragedia (e, a rigore, solo per le tragedie di agone dionisiaco), gli attori si presentavano senza maschere. Eran gli attori che incuriosivano, il primo, il secondo, il terzo attore. Quegli attori che il drammaturgo doveva aver siglato algebricamente nel suo manoscritto e nel manoscritto per il teatro.

Invece le pressoché sistematiche sigle nominali nei manoscritti bizantini (a parte quelle saltuarie in papiri dei secoli III e seguenti) sono l'espressione di una civiltà editoriale dalla consapevole missione libresca e di una civiltà che aveva una vita teatrale radicalmente diversa. I primi Alessandrini non dovevano, in genere, aver già sentito il bisogno di interpretare i segni diacritici, e magari avranno tentato di integrare o correggere quelli che nel frattempo si erano perduti o corrotti, e al massimo avranno redatto una lista dei personaggi: i testi di teatro eran per gli Alessandrini ancora discretamente vitali, e per essi si preoccuparono di ricercare le notizie di Aristotele sull'agone, sull'arconte eponimo, sull'eventuale didascalo e sulla graduatoria dei poeti, e di stabilirne la colometria, e così via.

Nelle nostre edizioni critiche le liste e le sigle, beninteso, sono tollerabili e poco male se non vengono espresse in latino o se non figurano fra parentesi angolari: l'essenziale è che i lettori non siano indotti a pensare che le sigle 'giuste' rappresentino a l m e n o un restauro congetturale delle sigle che Aristofane omise di apporre nella copia per la libreria, ma che premise in quella copia in una lista iniziale dei personaggi (questa è l'opinione di Victor Coulon, I p. xxxi). Piuttosto accanto alle nostre liste un contrassegno dovrebbe s e m p r e indicare a quale degli attori a disposizione poteva essere affidato il personaggio elencato, e questo contrassegno andrebbe magari ripetuto accanto alle sigle allorché il dialogo si fa in qualche modo complesso o delicato. Tali contrassegni, ben più delle sigle nominali, ricorderebbero ai lettori, con qualche vantaggio per la critica testuale e drammaturgica, qual è l'economia, la prassi e la qualità degli attori in Aristofane: in *Cavalieri* 234 e 1254, *Nuvole* 886-892 e 1102-1112 e così via, tali contrassegni avrebbero reso più prudenti e più responsabili gli interpreti.[2] (E fu certo la interpretazione della tragedia greca come opera 'letteraria', e non già come opera di teatro

[2] Su *Nuvole* 886-892 e 1102-1112 vedi le nostre « *Nuvole* » *non recitate* e « *Nuvole* » *recitate* in *Studien zur Textgeschichte und Textkritik*, Köln, 1959, pp. 231-251.

regolata da una sintassi artistico-economica degli attori, che dettò la successiva teoria estetica di strutture drammatiche a tre personaggi e non di più).

Ma alcune sigle sono senz'altro illegittime: le sigle, dico, dei personaggi dal nome parlante volutamente ritardato. Nessuno si azzarda ad anticipare al verso 150 la sigla Agoracrito per il protagonista dei *Cavalieri* (ma poi, per fedeltà al meccanico siglatore bizantino, quasi tutti lo seguitano a siglare come Salumaio anche dopo il verso 1257) ovvero a siglare come Figlio di Lamaco un Fanciullo della *Pace*, così le sigle Diceopoli Strepsiade Fidippide Trigeo ecc. è comodo sì anticiparle queste, ma l'apparato in tali casi deve segnalare il verso donde si è ricavata la precoce antiartistica sigla. E una tale segnalazione dovrebbe essere concessa anche a personaggi come Prometeo negli *Uccelli*, Povertà e Pluto nel *Pluto*, che nascondono inizialmente la propria identità agli altri (e agli spettatori). Di nuovo una conferma che il testo aristofaneo non è tecnicamente siglando. Una sigla nominale prematura, per fare un esempio di diverso genere, ha indotto a false divisioni del dialogo: per aver siglato, fin dal primo verso, un Servitore delle *Vespe* come Sosia, certe nostre edizioni, e già alcuni esemplari prebizantini, dividono amebeicamente i versi 74-85, dato che al 78, nel corpo di una battuta, viene apostrofato Sosia. Ma questo Sosia è uno spettatore immaginario, come mostra il vivace contesto. Che anche il Servitore si chiami Sosia risulta solo dal verso 136. Nei codici neanche l'ombra di un segno diacritico. E Sosia, poi, non era ancora, in quell'epoca, nome esclusivamente e tipicamente servile. Ancora un esempio: alcuni editori moderni, gli oxoniensi per esempio, seguono il codice di Ravenna siglante con XOP. i canti di *Tesmoforianti* 104 sgg., e pertanto aggiungono nella lista dei personaggi un « Coro di Agatone », e questo Coro di Agatone è interpretato dal più recente, e anch'esso oxoniense, trattato sugli agoni drammatici come un coro supplementare. Ma quello, come già notarono gli scoliasti, non è né un coro né un coretto, ma è Agatone che prova, cantando solo solo, le proprie composizioni melodiche ancora imperfette. E anche mettere nel testo, come fa Victor Coulon, un *ὡς Χορός* fra pudiche parentesi tonde, è improprio. Basta il testo, il metro: « devo identificarti allora attraverso il tuo canto? » fa il Parente di Euripide in *Tesmoforianti* 144-145 ad Agatone che non si vuole qualificare.

La dichiarazione della precocità di alcune sigle nominali sarebbe certo, nelle nostre edizioni, un'espressione di rigore piuttosto formale; un rigore più sostanziale esprimerebbero invece le sigle graduate per i personaggi-attori, e così pure uno svelto apparato — ma più vario e significante di quello teubneriano per Menandro — di essenziali proprietà teatrali intrinseche-estrinseche che integrano-regolano il testo tramandatoci. A interpreti che tengono attivamente presenti tali proprietà, capita infatti di restaurare o confermare il testo in maniera appropriata, ovvero di illuminare solidamente le trame espressive di una concezione artistica che fu integrata-regolata da quelle proprietà.

Per esempio, per stare ad Aristofane e ai più recenti contributi, chi già

solo osserva che la facciata scenica delle *Nuvole* rappresenta stabilmente due case e sempre delle stesse persone, il che è eccezionale in Aristofane, e aggiunge essere altrettanto caratteristico che nella scena d'apertura si parli dei 'vicini di casa' ecc., si rende subito conto che questi sono i solidi e stilistici elementi di tutta una scena che è in germe una scena di «commedia nuova»; e chi annota, in una propria traduzione degli *Uccelli*, a un dipresso così: «Evelpide e Pistetero si recano nell'aria e nell'etere attraverso la foresta, Pistetero ritorna attraverso la foresta» (attraverso la foresta della facciata scenica e non già attraverso il corridoio extrateatrale), rende giustizia alla concezione artistica e unitaria di Aristofane, drammaturgo verosimile, ché Aristofane vuole solidamente significare che dietro la foresta si estendono gli sconfinati e aerei mondi degli uccelli e degli dèi, mentre gli uomini che provengono dalla terra nella nuova città appaiono e scompaiono dal corridoio extrateatrale.[3]

Se Jean Andrieu, con una battuta molto realistica, concludeva: «ce n'est que par un hasard de leur survie littéraire que les textes de théâtre sont devenus des textes lus», non molto realisticamente ragionano i suoi idoli polemici che interpretano l'invio dei testi di teatro nella sorgente libreria contemporanea quale una loro definizione come testi anche di 'letteratura' (le tragedie di Eschilo erano così poco 'letteratura' che, nel V secolo, un decreto statale ne stabilì la rappresentazione in teatro dopo la morte dell'autore). E aggiungono che solo in sede di monumenti antichi ci si deve preoccupare dell'esecuzione materiale dei drammi, e che la valutazione di essi come spettacolo è utile sì (specie per la commedia) ma secondaria (specie per la tragedia), ché il critico deve tendere a ricercare i valori eterni e non quelli temporali. E anche qui, pigramente abdicando, confondono: lo spettacolo antico, con i mezzi a nostra disposizione (dai ruderi monumentali a quanto non sappiamo sulla dizione in generale, musica, danza, maschere, costumi), è al massimo solo in parte e segretamente rievocabile, e sempre piuttosto ipoteticamente. L'esecuzione materiale dei drammi fu sì un fatto temporale e secondario, ma oggi è soprattutto ambìta da pochi archeologi prestigiosi e da alcuni squisiti letterati. Sono le proprietà teatrali dei drammi antichi che debbono interessare, e non, naturalmente, come curiosità marginale: ché la filologica conoscenza di quelle proprietà concorre a riconoscere sempre meno astoricamente una espressione linguistica già integrata e regolata da un'arte scenica e da una civiltà teatrale. E fra le proprietà teatrali di un'opera per la scena rientrano anche, talvolta, quelle che a un lettore analitico paiono delle improprietà (insistenza, abbandono, ripresa di certi motivi), e rientrano pure delle effettive improprietà espressive, che sulla scena potevano passare inosservate.

---

[3] Le osservazioni sono, nell'ordine, di Eduard Fraenkel, *Dramaturgical Problems in the Ecclesiazusae*, in *Greek Poetry and Life*, Oxford, 1936, p. 258, e di Alexandre Marie Desrousseaux, *Les Oiseuax*, Paris, 1950.

Le proprietà sceniche più materiali sono anche esse implicite nella lettera del testo tramandatoci: un testo tramandatoci più o meno fedelmente, ma più fedelmente per la commedia che per la tragedia, la quale passò attraverso riadattamenti di epoche successive. E queste proprietà sceniche più materiali possono talora essere cautamente commentate sulla scorta della documentazione erudita posteriore intorno alla civiltà teatrale di Atene, e per la tragedia anche sulla scorta di documenti figurativi. Ma mentre documentazione erudita, documenti figurativi e ruderi monumentali sono spesso assenti o muti, i testi di teatro sono piuttosto eloquenti, specie quelli dei commediografi: i quali ultimi, se non svelano tutto, certo dicono o insinuano molto. Per esempio quella o l'altra fonte esterna non sono in grado di dirci, almeno per ora, se i teatri greci classici disponevano di un sipario, se il macchinario teatrale ellenistico è valido già per i secoli V e IV, se gli attori oltre il terzo appartenevano alla stessa categoria professionale dei primi tre, e se potevano interpretare brevi battute di un personaggio già interpretato da uno dei primi tre attori, e così via. Né quelle fonti sono in grado di assicurarci, almeno per ora, se Sofocle, Euripide e Aristofane redigevano drammi anche per un teatro che non fosse quello di Dionisio eleutereo, cioè per il Leneo. Ma il testo dei comici ci garantisce esplicitamente, attraverso *Acarnesi* 504 e un frammento di Sannirione, che il Leneo fu valido almeno per tutto il V secolo come secondo teatro di Atene, e le commedie lenaiche di Aristofane mostrano di essere regolate da proprietà teatrali notevolmente diverse da quelle regolanti le commedie concepite per il teatro di Dioniso: e di ciò già si disse nel saggio *I due teatri di Aristofane*. A proposito. Un egregio archeologo, trattando una quarantina d'anni fa delle proprietà teatrali dei drammi greci, affermò, a premessa delle sue rapide analisi aristofanee, che è vano tentare di cogliere una differenza di carattere scenico fra commedie lenaiche e commedie dionisiache, e invocava a sostegno l'unità scenica di quei drammi che Shakespeare compose per teatri radicalmente diversi. Il richiamo a Shakesperare è interessante: ma proprio uno dei risultati sicuri della più moderna critica shakespeariana è la distinzione scenica, e anche stilistico-ideologica, dei drammi concepiti ora per un teatro ora per un altro e ora per un altro ancora, ora per un pubblico ora per un altro.[4]

CARLO FERDINANDO RUSSO

[4] Una svolta in questa direzione è stata segnata nella critica shakespeariana dalle note *Prefaces to Shakespeare* di HARLEY GRANVILLE-BARKER, London, 1927-1947, in cinque volumi. La p. XIV del primo volume reca: « from Burbage's first theatre to the Globe, then to Blackfriars, not to mention excursions to Court and into the great halls, change of audiences and their behaviour, of their taste, development of the art of acting, change of the stage itself and its resources were all involved in the progress, and are all, we may be sure, reflected to some degree in the plays themselves. We guess at the conditions of each sort of stage and theatre, but there is often the teasing question to which of them had a play, as we have it now, been adapted. And of the ' private ' theatre, most in vogue for the ten years preceding the printing of the First Folio, so far we know least. The dating of texts and their ascription to the usages of a particular theatre may often be a searchlight upon their stagecraft. Here is much work for the new

scholarship ». Un critico del testo shakespeariano come J. Dover Wilson, a proposito dell'opera del Granville-Barker, scriveva: « it is one of the most important literary discoveries of our age that Shakespeare wrote, not to be read, but to be acted; that his plays are not books, but, as it were, libretti for stage performance. It is amazing that so obvious a fact should so late come to recognition.... » (ho citato, indirettamente, dal terzo volume del Granville-Barker, p. 311). L'egregio archeologo che invocava impropriamente Shakespeare è il tedesco August Frickenhaus, *Die altgriechische Bühne*, Strassburg, 1917, pp. 5 e 71. Nel nostro saggio *I due teatri di Aristofane* in « Rendiconti morali dei Lincei », 1956, pp. 14-27 e in « Belfagor », 1956, pp. 241-252 dicevamo anche che « i due teatri, l'uno della tragedia l'altro della commedia, il diverso pubblico, lì ellenico qui ateniese, e la diversa festa — sontuosa, ambiziosa e ufficiale quella, modesta, più libera e casalinga questa —, dovevan come regolare l'accento politico e civile di Aristofane e impegnare e stimolare in varia maniera la sua vena inventiva.... ». Allora non eravamo a conoscenza che già Friedrich Leo, *Quaestiones Aristophaneae*, Bonn, 1873, p. 31 aveva rilevata la diversa vena politica delle commedie aristofanee di agone lenaico rispetto a quelle di agone dionisiaco. Se inoltre si pensa che i commediografi di Atene avevano facoltà, in una stagione teatrale, di chiedere l'ammissione all'agone lenaico o all'agone dionisiaco ovvero ad ambedue, appare più che naturale che un drammaturgo di intensa produzione come Aristofane — quaranta commedie in un quarantennio circa d'attività — abbia in genere progettato l'una e l'altra materia comica per l'uno o l'altro agone, per l'uno o l'altro pubblico. Le undici commedie superstiti contengono appunto dei segni distintivi abbastanza costanti e significativi (anche se, com'è naturale, queste varianti ' ideologiche ' fra commedie lenaiche e commedie dionisiache non sono così nettamente rilevabili come le loro distinte proprietà sceniche), e fra le commedie superstiti vi sono le *Nuvole seconde*, una commedia cioè destinata allo stesso agone, quello dionisiaco, al quale qualche anno prima avevano concorso le *Nuvole* (cfr. *Nuvole seconde* p. 523 sg.). Sarà un caso, ma un poeta piuttosto ' apolitico ' come Cratete, tre volte vittorioso alle Dionisie, alle Lenee non vinse mai (o non vi partecipò), mentre un poeta aggressivo come Teleclide, tre volte vittorioso alle Dionisie, riportò agli agoni lenaici ben cinque primati.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

FRANCESCO NOVATI *

Ho sott'occhio le quattrocentoventi « voci » della *Bibliografia degli scritti di F. Novati* (Milano, tip. R. Romitelli, 25 marzo 1909), che comprendono le pubblicazioni venute in luce fra gli anni '78 e '908, affettuoso omaggio di allievi ed estimatori tributato al Maestro in occasione del venticinquennio del suo insegnamento; e le sessantotto dell'*Elenco cronologico degli scritti di F. Novati* (*1909-1916*), nel volume miscellaneo *Francesco Novati* (Società Storica Lombarda, Milano, 27 dicembre 1917, pp. 225-31): una massa imponente di studi che vanno da minuziose annotazioni linguistiche [1] ad appunti riguardanti certi aspetti di letteratura e di tradizioni popolari o curiosità lette-

* Con questo « ritratto critico » su Francesco Novati, uno dei più insigni maestri della scuola del metodo storico, e fondatore, insieme col Renier e col Graf, del « Giornale storico della letteratura italiana », noi vorremmo iniziare su questa rivista una rivalutazione del lavoro di cotesti vecchi studiosi, che ci furono già di guida durante il nostro noviziato universitario. È sopravvenuta naturalmente l'ondata del crocianesimo, che ha portato quegli effetti benefici che tutti sanno; ma ora che il crocianesimo è a sua volta un fatto acquisito e possiamo dire già inquadrato storicamente nel passato, è giusto che volgiamo il pensiero a quei maestri, contro i quali, amichevolmente prima, e in tono avversativo dopo, il Croce volse la sua polemica. A questo « ritratto critico » su Francesco Novati ne seguirà uno su Cesare de Lollis, a cura di Luigi Russo, un altro su Vincenzo Crescini, a cura di Antonio Viscardi, un altro su Vincenzo De Bartholamaeis, a cura di Marco Boni, su Pio Rajna, a cura di Vincenzo Romano, e via discorrendo. Naturalmente i lettori non si preoccupino; questi « ritratti » saranno distribuiti nel giro almeno di un triennio, e saranno al solito mescolati a ritratti di uomini politici, mettiamo come lo Sturzo, o a filosofi, come il Gentile, o scrittori notevoli o maestri della letteratura europea. Avvertiamo che il tono non sarà mai di panegirico, o di rivendicazione, ma semplicemente di visione storica, per venire insieme incontro all'ignoranza che nelle giovani generazioni c'è sul lavoro di tutti quei valentuomini, che dissodarono il campo della letteratura italiana e delle letterature romanze, nello scorcio del secolo decimonono, e nel primo ventennio del nostro. È probabile anzi che questa revisione insegni a tutti noi un po' di modestia, perché si potrà toccar con mano quanto lavoro avevano accumulato quei nostri padri o nostri nonni. (L. R.).

[1] *Noterelle dantesche: Abbellire, Accismare, Rancura, Aleppe*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 3, 1884, pp. 417-21; *Malta*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 24, 1894, pp. 304-05; *Ital.* « *Jana, janara* » [= strega], in « Romania », 35, 1906, p. 112; *Amnare* [= andare], in « Studi medievali », I, 1905, pp. 616-17; *Di un vocabolo oscuro nell'iscrizione veronese del Vescovo Oberto (992-1008)*, pure in « Studi medievali », II, 1906 (si tratta del quarto verso dell'epigrafe, che così suona nel codice: *Lustra, sic assidua vasta deventa ruina*; il Novati propone di sostituire *deiuncta* al non chiaro *deventa*); si vedano poi le *Annotazioni grammaticali* e il *Glossario* che chiudono la bella edizione de *Il Fior di battaglia di Maestro Fiore dei Liberi da Premariacco, Testo inedito del 1410, Pubblicato e illustrato a cura di F. Novati* (Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1902); lo studio sulla lingua de *La Navigatio Sancti Brendani in antico veneziano* (Bergamo, Stab. Fr. Cattaneo, 1892, pp. XXVI-LVI) e il relativo glossario (pp. 103-08), ecc.

rarie,[2] ad impegnative indagini sulla tradizione manoscritta e sui glossari aristofaneschi,[3] a note di storia del costume [4] e di storia della musica,[5] a saggi bibliografici,[6] a curiosità scientifiche, notizie d'archeologia e storia

---

[2] Accennerò qui a qualcuno di essi: *Salimbene e il vin buono,* in « Giorn. St. della Lett. It. », 2, 1883, pp. 344-49; *Su su chi vuol la gatta,* nel « Preludio », di Ancona, 1884, a. VIII, n. 1 (ma v. anche il « Giorn. St. della Lett. It. », 3, 1884, 147); *Canzonette antiche,* in « Giorn. St. della Lett. It. », 4, 1884, pp. 439-45; *Una vecchia canzone a ballo* (*Madonna Pollajola*), in « Archivio per lo studio delle trad. pop. », v. IV, 1885, pp. 3 sgg. (ora in *Attraverso il Medio Evo,* pp. 369-397); *Il Lombardo e la Lumaca,* in « Giorn. St. della Lett. It. », 22, 1893, 335-53 (ora in *Attraverso il Medio Evo,* pp. 119-154); *Il passato di Mefistofele,* in « La Lettura », a. II, 1902, n. 1, pp. 18-24 (ora in *Attraverso il Medio Evo,* pp. 155-209); « *Li dis du Koc* » *di Jean de Condé ed il gallo del campanile nella poesia medievale,* in « Studi medievali », I, 1905, 465-510; *Vecchie ninne-nanne,* in « Il Libro e la Stampa », a. II (N. S.), 1908, pp. 9-10; *Antichi scongiuri,* in « Miscellanea Ceriani », Milano, Hoepli, 1910, pp. 69-86; *Bigorne e Chichefache, Ricerche d'iconografia popolare,* in « Mélanges offerts à M. Émile Picot », Parigi, 1913, II, 67-87; *Giovanni della Carretòla: Un cantastorie napoletano del sec. XVI ed i suoi « Contrasti »,* in « Il Libro e la Stampa », a. VIII (N. S.), 1914, pp. 148-62; « *Ineptissimus ille Ciones....* », in « Il Libro e la Stampa », a. II (N. S.), 1908, pp. 169-76 (così Coluccio Salutati definì, in una sua lettera, Maestro Zone di Romeo da Magnale, commentatore di Virgilio e Lucano); *Per la storia della Paremiografia Italiana ne' secoli XV e XVI,* in « Il Libro e la Stampa », a. III (N. S.), 1909, pp. 93-98 (pubblica il serventese in settenari *Tal par con passi lenti,* del cod. Palatino 680 della Nazionale di Firenze); *Per la storia della Paremiografia Italiana ne' secoli XV e XVI: « I Proverbi del Farina »,* in « Il Libro e la Stampa », a. IV (N. S.), 1910, pp. 61-65; *Per la storia della Paremiografia Italiana ne' secoli XV e XVI: « I Nuovi Proverbi-Sentenziosi »,* in « Il Libro e la Stampa », a. IV (N. S.), 1910, pp. 81-85; *Tra gli autografi: Una letterina inedita e sconosciuta di N. Machiavelli,* in « Il Libro e la Stampa », a. VI (N. S.), 1912, pp. 181-84 (la lettera, datata 23 settembre 1505, è diretta dal Machiavelli, in qualità di Segretario della Signoria Fiorentina, ad Antonio Tebalducci, Commissario Generale dei Fiorentini in Cascina, il quale, avendo terminato il tempo del suo ufficio, voleva tornarsene in città anche senza averne licenza dai Signori: il M. tenta di dissuaderlo); *Sopra un'antica storia lombarda di Sant'Antonio di Vienna,* in « Raccolta di Studii critici dedicati ad A. D'Ancona », Firenze, Barbèra, 1901, pp. 741-62; *La canzone popolare in Francia e in Italia nel più alto medio evo,* in « Mélanges de Philologie romane et d'Histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte », Paris, 1910, II, 417-41, ecc. « Il Novati — osserva Ezio Levi in *Franc. Novati,* cit., pp. 182-83 — che fu sempre, nella vita e nella scuola, un romantico e che fu sempre un medievalista, sebbene lo abbiano spesso vinto le seduzioni di molte altre curiosità, il Novati doveva sentire più di ogni altro il fascino irresistibile delle tradizioni popolari...: ».

[3] *Delle Nubi di Aristofane secondo un codice cremonese,* in « Rivista di Filologia e d'Istruz. Classica », VI, 1878, 499-509; VIII, 1880, 226-68: è uno studio sul cod. manoscritto delle commedie di Aristofane conservato nella Biblioteca di Cremona e contrassegnato dalla sigla 12229, L. 6,28, che il Novati collaziona sull'ed. delle *Nubi* di A. Coen (Prato, Aldina Ed., 1871), la quale, a sua volta, riproduce il testo del Teuffel (Lipsia, Teubner, 1863). Il *Saggio sulle glosse aristofanesche del lessico d'Esichio* è pubblicato negli « Studi di filologia greca », editi da E. Piccolomini, vol. I, 1886, pp. 59-102. Su queste questioni informa Aristide Calderini, *Gli studi greci di F. Novati* (in *Franc. Novati,* cit., pp. 2-5).

[4] *Per la storia delle carte da giuoco in Italia. Appunti,* in « Il Libro e la Stampa », a. II (N. S.), 1908, pp. 54-69.

[5] *Contributo alla storia della lirica musicale neolatina. I. Per l'origine e la storia delle Cacce,* in « Studi medievali », a. II, 1907, pp. 303-26; *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secc. XV, XVI, XVII,* in « Scritti varii di erudizione e di critica in onore di R. Renier », Torino, Fr. Bocca, 1913, pp. 899-979. Si veda anche lo studio di Gaetano Cesàri (*Storia della musica,* in *Franc. Novati,* cit., pp. 195-215.

[6] *Un rarissimo cimelio tipografico fiorentino del sec. XVI,* in « Il Libro e la Stampa », a. II (N. S.), 1908, pp. 96-99 (si tratta della bozza di stampa di due componimenti poetici, destinati, senza dubbio, ad essere diffusi da venditori girovaghi e cantastorie, in mezzo alle plebi toscane: sono ottave intitolate *Allegrezze d'Amore* e spettano a quella classe di liriche erotiche della fine del Quattrocento in cui si diede luogo alla più o meno aperta parodia di scritture sacre o ascetiche); *Un almanacco milanese del Seicento*

dell'arte,[7] a relazioni storiografiche di vario genere,[8] a ricerche nell'estesissimo campo della letteratura latina medievale e delle letterature neolatine, dove l'autore ebbe modo di profondere i tesori della sua acutissima mente e del suo sempre appassionato cuore, e anche delle letterature più recenti, come attesta l'ultimo suo lavoro, su *Stendhal e l'anima italiana*[9] e i numerosi altri sull'Alfieri, sul Foscolo, sul Manzoni e altri ancora.[10] Varietà davvero sorprendente di interessi culturali, ma che tuttavia si può agevolmente

---

ignoto ai bibliografi: « Il pescatore fedele », in « Il Libro e la Stampa », a. I (N. S.), 1907, pp. 8-11; *Donne tipografe nel Cinquecento*, in « Il Libro e la Stampa », a. I (N. S.), 1907, pp. 41-49 (si tratta di Angiola e Laura Bianzago, di madonna Elisabetta de' Rusconi, di madonna Girolama de' Cartolari); *Un salterio scritto a Milano nel 1166*, in « Il Libro e la Stampa », a. I (N. S.), 1907, pp. 173-75; *Un libro milanese del Settecento illustrato (Adriani Kemteri Veterum disciplina in re rustica)*, in « Il Libro e la Stampa », a. III (N. S.), 1909, pp. 107-121; *Ancora di Fra' Filippo della Strada: Un domenicano nemico degli stampatori*, in « Il Libro e la Stampa », a. V (N. S.), 1911, pp. 117-128; *Intorno all'origine e alla diffusione delle stampe popolari*, Perugia, Un. Tip. Cooper., 1912 (« Atti del I Congresso di Etnografia italiana », pp. 6 sgg.); *La raccolta di stampe popolari italiane della Bibl. di Franc. Reina*, in « Lares », 1913, vol. II, fasc. I, pp. 17 sgg.; *Per la bibliografia delle stampe popolari italiane dal sec. XV al XVIII*, prefazione al vol. *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Bibl. di S. Marco di Venezia*, a cura di A. Segarizi, Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1913; *La Raccolta Bertarelli*, prefazione all'inventario di essa, compilato dal Possessore, Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1914, ecc.

[7] *Maestr'Ugolino da Montecatini, medico del sec. XIV, ed il suo trattato de' bagni termali d'Italia*, in « Memorie del R. Ist. Lombardo di Scienze e Lettere », vol. XX, fasc. 3, 1896, pp. 143-166; *Un agrimensore cremonese del sec. XV: Leonardo Mainardi e la sua opera*, in « Arch. St. Lombardo », a. XXIX, 1902, pp. 482-83; *Argo nel Castello Sforzesco di Milano*, in *A Ricolta* (Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1907, pp. 83-96); *Scrittori e miniatori cremonesi del sec. XV*, in « Il Bibliofilo », a. VI, 1885, n. 6, pp. 88-89; *Per le colonne di S. Lorenzo*, in « Arch. St. Lombardo », a. XXVII, 1900, pp. 409-16; *Freschi storici del Trecento. Il Cappellone degli Spagnuoli in S. Maria Novella*, in « Miscellanea nuziale Scherillo-Negri » (Milano, Hoepli, 1904, pp. 595-601).

[8] *L'obituario della Cattedrale di Cremona*, in « Arch. St. Lombardo », a. VII, 1880, pp. 245-276; pp. 567-589; a. VIII, 1881, pp. 246-66; pp. 484-506; *Un preteso monumento longobardo: L'iscrizione cremonese di Lanfelmo Ribaldi*, in « Arch. St. Lombardo », a. XII, vol. II, 1885, pp. 138-65; *Delle antiche relazioni fra Trento e Cremona*, in « Arch. St. Lombardo », a. XII, vol. I, 1894, pp. 5-78; *Una visita di Luigi XII alla città di Cremona (24-26 giugno 1509)*, in « Arch. St. Lombardo », a. XXXIV, fasc. XV, 1907, pp. 152-66; *Di un codice originale del « Liber rerum mediolanensium » di frate Andrea Billia esistente nella Nazionale di Madrid*, in « Arch. St. Lombardo », a. XXXIV, 1907, pp. 217-24; *Per la cattura di Bernabò Visconti*, in « Arch. St. Lombardo », a. XXXIII, fasc. IX, 1906, pp. 129-139; *Aneddoti Viscontei*, in « Arch. St. Lombardo », a. XXXV, fasc. XIV, 1908, pp. 193-216; *Il « De Magnalibus Mediolani » ed una cronaca vestfagliese del Trecento*, in « Arch. St. Lombardo », a. XLII, fasc. III, 1915, pp. 465-70 (il fraticello domenicano, nativo della Vestfalia, Enrico da Ervordia, autore conosciuto di un *Liber de rebus memorabilioribus*, una specie di storia universale, utilizzò, per la stesura della sua opera, anche il *De Magnalibus Mediolani* di Bonvesin da Riva, cavandone estratti); *D'un ignoto poemetto del Fossa sulla calata di Carlo VIII in Italia*, in « Arch. St. Lombardo », a. XXVII, 1900, pp. 126-36, ecc.

[9] Milano, L. F. Cogliati, 1915, pp. XII-178.

[10] *Alfieri a Cesannes*, in « Fanfulla della Domenica », a. II, 12 sett. 1880 (poi nel vol. *A Ricolta*, pp. 126 sgg.); *Alfieri poeta comico*, nella « Nuova Antologia », serie II, vol. XXIX, 1880, pp. 208 sgg. e 423 sgg. (ora nel vol. *Studi critici e letterari*, pp. 3 sgg.); *Le poesie di Ugo Foscolo*, Ediz. a cura di G. Biagi (Firenze, Sansoni, 1883, pp. 494); *Dei Sepolcri, carme di U. Foscolo, con discorso critico e comm. del prof. Trevisan* (Verona, Münster, 1883, pp. 224), nel « Giorn. St della Lett. It. », 1, 1883, pp. 485-91; sulle relazioni del Manzoni con il R. Istituto Lombardo discorse nel « Giorn. St. della Lett. It. », 39, 1902, pp. 456-58; sull'opera del Manzoni giornalista, in « Arch. St. Lombardo », a. XXIX, serie III, vol. XVII, 1902, pp. 182-83; *Un poeta dimenticato: Giovanni Luigi Redaelli e il suo canzoniere*, in « Nuova Antologia », serie II, vol. XXXVII, 1882, pp. 609 sgg. (ora nel vol. *Studi critici e letterari*, pp. 135 sgg.), ecc.

ricondurre ad un unico motivo generatore: la passione filologica, che sapeva dettargli osservazioni di tanta acutezza e intelligenza, sia che egli prendesse a trattare opere e scrittori medievali, questioni glottologiche, problemi di folklore e di poesia popolare, sia che la sua curiosità fosse stimolata da certi aspetti o da certe figure delle letterature moderne. Con questa affermazione, anche troppo perentoria, non intendo certo accusare il Novati di frigidità e di atonia artistica, ma semmai indicare soltanto l'elemento comune a tutti i suoi scritti. Ché anzi la disposizione ad avvertire la presenza del sentimento poetico anche in composizioni di estrema antichità fu sempre in lui così acutamente vigile da riflettersi in certe « ricostruzioni », dove il dato soggettivo è forse eccessivamente scoperto. Non occorre cercar molto per trovare una documentazione di quanto s'è detto testé. Nel capitolo quarto delle *Origini,* il Novati si occupa, fra l'altro, di quella curiosa composizione che va sotto il nome di *Ritmo modenese,* data alle stampe per la prima volta dal Muratori. Orbene, mentre lo storico di Vignola s'indusse a credere che quelle strofe abbiano effettivamente suonato sulle bocche dei soldati che dall'alto delle torri modenesi scorgevano l'orizzonte imporporarsi ai sanguigni riflessi dell'incendio che divorava Nonantola, l'illustre romanista cremonese interpreta quell'antico documento in modo tutt'affatto diverso. Per lui, quelle strofe sono troppo raffinate negli spiriti e nelle forme perché il popolo siasi mai potuto indurre a farle sue:

> Ma se non la veste esteriore, popolare è a dir certamente l'ispirazione donde il carme deriva; ché, a giudizio nostro, fedele vi si ripercote l'eco dei rozzi *giubili* volgari con cui quegli umili eroi, ingannando il sonno col canto, s'incitavano scambievolmente a vigilar senza posa. Ecco: le voci loro, rompendo l'alto silenzio notturno, feriscono l'orecchio d'un chierico, che veglia anche esso, pensoso, incerto del domani, tra la penombra del santuario, accanto all'arca dove riposa — cristiano palladio — la salma di San Geminiano. E l'inusato spettacolo d'un popolo — del suo popolo — che sorge fiero nell'armi a difendere i figli e le mogli, le are de' martiri e le tombe de' maggiori, eccita nel dotto degli affetti non mai provati. Avvezzo ai lunghi, fidati colloquî coi poeti sacri del Lazio, il pensier suo ricorre tosto ai secoli remoti de' quali s'è fatto in ispirito cittadino; ei rammenta Troia e Roma, Ilio crollante tra le vampe ed il Campidoglio salvato.... Sante memorie, come voi ritornate spontanee, vivaci, pregne tutte di domestica tenerezza, alla mente del chierico latino! Ed il ritmo sgorga limpido dalla fantasia commossa; e pie labbra, cui son familiari le sapienti modulazioni del canto gregoriano, lo salmodieranno, musicato, tra le sacre cerimonie, sotto le volte del tempio medesimo, in cospetto delle immagini dei santi che la pietà cittadina onora di preci e d'incensi....[11]

Si può accettare o risolutamente respingere l'interpretazione novatiana, ma come negare o non vedere in lui quel fervore intellettuale, quella viva passione, che gli permette un accostamento così vibrante, così sentito, alle vetuste reliquie della nostra letteratura?

Altre volte è l'indole d'un antico personaggio che egli si propone di

---

[11] *Le origini,* « Storia letteraria d'Italia », Milano, Vallardi, s. d., pp. 156-57.

cogliere attraverso qualche episodio biografico ricreato e risentito, direi sentimentalmente, sulla base di scarsi indizi documentati: si pensi a quel Gonzone di Novara, intorno al quale sono così avare di notizie le fonti:

De' casi di Gonzone poco ci è noto. Vogliono fosse nativo di Novara, al pari di quello Stefano che, ubbidiente ai conforti del primo Ottone, lasciava verso il tempo medesimo Pavia, dove avea tenuto scuola, per Würzburg; e forse diacono della chiesa patria, se non negli anni migliori, sul tramonto dell'esistenza sua. Son tutte congetture; né, a mio avviso, plausibili, quantunque universalmente ripetute. Ma di ciò non importa ora tener qui più lungo discorso; ché d'un solo episodio della vita di Gonzone, il suo passaggio in Germania, a noi giova adesso toccare.

Quali ragioni l'avessero indotto ad abbandonare la penisola ci dice Gonzone stesso in una lunga epistola, la quale è forse l'unico, certo il più notabile documento della sua dottrina ch'abbia veduto la luce. Tanta fama erasi sparsa di lui e dei filosofici suoi studî in Italia da suscitare in Ottone il Grande bramosia molta di conoscerlo e d'attirarlo alla sua corte, affinché la Germania ancora fruisse della scienza, ond'egli andava glorioso. Un primo imperiale comando, trasmesso al filosofo da taluni signori italiani, non ebbe virtù di smuoverlo; ei non era soggetto ad alcuno, né — son sue parole — trovavasi in sì umili condizioni di fortuna da indursi a far quanto non gli tornasse in piacere. Ricorse allora il monarca, poiché riuscivan vani gli ordini, alle preghiere, ed a queste Gonzone si arrese. Così nell'inverno del 965, carico de' suoi libri, il filosofo italiano, unitosi all'imperiale corteggio, moveva, superate le Alpi Retiche, alla volta di Germania.

Nel viaggio faticoso e lungo sostano i pellegrini a San Gallo, cenobio famoso fin d'allora per cospicue tradizioni scientifiche. Affaccendansi tosto lor d'intorno gli ospiti, e Gonzone riceve la parte sua di congratulazioni e cortesie, poco schiette invero, bench'egli a tutta prima non se n'avvedesse, così le une come le altre, perché in San Gallo conoscevasi il motivo del suo passaggio, ed un certo rancore contro l'Italiano che varcava i monti coll'esplicito intento d'insegnar ai Tedeschi quant'essi ignoravano, non aveva tardato a germogliare in cuore di que' monaci, superbi, e non senza ragione, del grido che il lor convento s'era acquistato. Scórse il giorno, vien la sera, son poste le mense; e mentre Gonzone, circondato dai più autorevoli tra quei padri (era in mezzo a loro Ekkehardo il Palatino, un de' maestri d'Ottone II), smesso il cipiglio del sofo, parla di futili argomenti, nel calor del discorso, senz'avvedersene, si lascia sfuggire di bocca una lieve sconcordanza grammaticale. Ed ecco farsi tosto avanti baldanzoso un giovinetto, il quale con piglio arrogante gli rimprovera, improvvisando pungenti versi, l'errore commesso, e tra l'ilarità degli astanti lo giudica ad onta degli anni suoi molti degno d'assaggiare pur sempre lo scolastico staffile.

Fremette d'alto sdegno Gonzone. Ma come poteva egli respingere degnamente il temerario assalto nel luogo dove si trovava, dinanzi all'ostilità così inopinatamente addimostratagli da quegli stessi che aveva fin allora esperimentati ospiti cortesi, soprattutto da Ekkehardo, che gli si rivelava d'un tratto istigatore del malizioso discepolo? Ingoiò dunque l'offesa, e si tacque. Ma non appena ei vide sparire nella lontananza le torri di San Gallo, si diede a meditar la vendetta. E pochi dì appresso un'amara invettiva contro Ekkehardo ed il ' collegio degli ipocriti tristi ', di cui era tanta parte, giungeva a Reichenau, la tranquilla isoletta che si specchia nelle limpide acque del lago di Costanza, asilo oggi di pochi agricoltori, ma albergo allora di cenobiti non men chiari per sapere de' monaci di San Gallo, che santamente detestavano. Era quella la vendetta di Gonzone....[12]

---

[12] Si veda *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del Medio Evo*, Milano, Hoepli, 1899, pp. 32-36; il racconto torna, con maggior copia di notizie, nelle *Origini*, alle pp. 223-24.

Un austero e famoso convento immerso negli alti silenzi dei monti della Svizzera, una vasta sala illuminata dalle fiaccole caliginose infisse negli anelli murali, il gruppo dei monaci intenti alle parole del dotto italiano, le ombre dei disputanti che si disegnano sulle ampie pareti...: un « interno » da pittura fiamminga, una magistrale ed appassionata ricostruzione d'ambiente, tanto vivo fu il senso d'arte che ebbe il Novati.... E si provi a rileggere, a questo proposito, anche la pagina dedicata, in occasione del ritrovamento archeologico del vascello di Gokstad, ai Vikinghi:

Sazi di sangue, di stragi, carichi di preda, un bel giorno, com'erano venuti, sparivano. Levata l'ancora, date al vento le vele, essi facevan rotta verso i brumosi cieli nativi, verso le deserte spiagge della Scandia, le foreste immense, sacre a Wotan, ad Hegir. Ed ivi le ricchezze di Francia, di Germania, d'Italia accumulavansi nelle grandi sale di legno, dove intorno al principe loro s'assidevano ad interminabile banchetto i guerrieri. Ruggiva di fuori la bufera invernale; dentro, al chiaror vacillante delle torce fumose, i cantori, accompagnandosi sull'arpa, recitavano le saghe vetuste. Dicevano di Sigmund: come soletto — neppur Fitela era quella volta con lui — avesse ucciso il dragone custode di portentoso tesoro; partendo dalla bigia caverna, il suo naviglio traboccava d'anella. Dicevano di Beowulf, come a gara con Breca per sette notti avesse nuotato nel mare tempestoso; i *Niceras,* orrendi abitatori dei flutti, l'assalivano; a nove di essi l'eroe immerse la sua buona spada nel cuore, e fu salvo. Dicevano ancora com'ei fosse passato nel paese de' Scildinghi, dove Grendel, il demone delle paludi, sbranava i guerrieri del buon Hrodgar, quando già erano addormentati nella sala de' conviti. Egli aveva lottato col gigante immane ed invulnerabile, il magnanimo Geta, e dall'omero era giunto, eroica impresa, a strappargli il destro artiglio, la branca mostruosa. Altro ancora dicevano, mentre l'idromele scendeva a fiotti nelle coppe: sempre d'oro e di gloria era però il canto. Ed il principe s'inebbriava di sogni con i suoi prodi. Ché se la morte veniva a risvegliarlo, non egli partiva solo per il paese donde niuno ritorna. Lo seguivano, svenati sul rogo, i suoi cavalli, i suoi cani; nella bara accanto a lui era deposto il suo tesoro tutto quanto: le armi ageminate, gli elmetti gemmati, gli scudi ricoperti d'oro, i monili, lavori d'artefici romani, strappati dal seno palpitante delle donne di Luni e gli scheggiali staccati dal fianco de' morti di Rouen. E la bara era il suo naviglio, quel naviglio che l'aveva attraverso mille pericoli guidato alla battaglia, alla vittoria....[13]

Certo, chi andasse cercando in lui esemplari di critica « estetica » andrebbe deluso, e in special modo deludenti giudicherebbe le pagine[14] dedicate al Petrarca (il Petrarca, campo sempre aperto e fecondo di stimolanti sollecitazioni estetiche), pagine impostate su basi rigorosamente storiche, e che pure tanto piacquero ad Henry Cochin.[15] Ma l'amore per la ricerca, la gioia di fronte ad insperati e casuali ritrovamenti, la trepidazione con cui ci si accosta alle reliquie del passato per animarle, infonder loro vita, interpretarle, infine, quel sacro ardore che ci permette di risentire in noi quel

---

[13] *Un vascello fantasma,* in *A ricolta,* pp. 7-8.

[14] *Francesco Petrarca* (*Nel VI centenario della sua nascita*), in « La Lettura », IV, 1904, n. 8, pp. 673-84.

[15] « Il a écrit là un de ses plus beaux morceaux d'histoire littéraire et de psychologie. Qui veut comprendre et aimer Pétrarque, ne saurait trop s'y reporter. C'est la préface nécessaire pour toute étude à venir sur Pétrarque » (*Pétrarque,* in *Franc. Novati,* cit., p. 85).

passato, ricrearlo, renderlo attuale, sono pure elementi che possono scaturire soltanto da un animo appassionato, da una sensibilità ricca, da una calda immaginazione. Quei grandi affreschi storici che il Novati sa tracciare con mano singolarmente ferma, con linee tanto sicure, ci dicono pur qualcosa del suo modo di vedere il passato, della sua rara disposizione a vivamente sentirlo. E se il Croce poté avvertire in certe pagine critiche del Carducci l'eco della musica delle *Odi barbare*,[16] a ragione potremo riconoscere anche al Novati un vivo, poetico senso dell'antico.[17] Ecco come si apre il volumetto su *La giovinezza di Coluccio Salutati*: [18]

> Ove alcuno, visitando quell'angolo ridente di terra toscana, che è la Valdinievole, lasciata alle sue spalle la valletta, dove la Pescia bagna rumorosa gli edifici della piccola città, la quale, come il nome, così ha da lei derivate le industrie e la ricchezza, si avvii alla volta di Montecatini, vedrà, dopo breve cammino, apparire sopra un poggetto a man manca, mezzo nascosto in una selvetta di olivi, il diruto castello di Stignano. Che se a tal vista sorgesse in lui insieme al ricordo di un uomo, che con gentile persistenza d'affetto la intiera Valle ancor oggi rammenta, il desiderio di conoscere più davvicino il luogo che gli diede i natali, un serpeggiante e ripido sentiero lo guiderà bentosto alla sommità del colle; e quindi, fatti ancora pochi passi e varcata una porta per vetustà cadente, avanzo di mura distrutte, egli si troverà giunto alla meta del suo viaggio. Pochi casolari, sparsi qua e là che nascondono la povertà delle mura sgretolate e rossigne sotto un manto rigoglioso di verzura; due chiesuole.... ecco quanto ha risparmiato il barbarico furore delle masnade di Francesco Sforza; ecco quanto rimane della patria di Coluccio Salutati....

Chi non saprebbe individuare in questa ariosa pagina un gusto descrittivo tipicamente manzoniano?

S'è citato lo studio su Coluccio, e a proposito: è infatti il primo (1888) lavoro del Novati, trascelto da un ben più ampio saggio intorno alla vita e ai tempi del Salutati, presentato nel 1880 alla scuola del D'Ancona, ma che il giovane autore, conscio delle manchevolezze di quelle sue prime ricerche, non consentì mai a pubblicare per intero.[19] *La giovinezza di Coluccio Salutati,*

---

[16] Nel secondo volume della *Letteratura della nuova Italia,* Bari, Laterza, 1943, p. 111.

[17] Vittorio Rossi (in *Franc. Novati* cit., p. 89), nell'intento di cogliere l'intima unità dell'opera del Nostro, ebbe a scrivere: « .... la inesauribile sete di conoscere in Lui si alimentava del desiderio di veder rivivere, su dai loro segni superstiti, le età passate nella complessa pienezza del loro essere, di contemplarle in una immagine quanto più fosse possibile ricca di particolarità autentiche, di scovare nell'accaduto il raro, il peregrino, il caratteristico.... ».

[18] Torino, Loescher, 1888.

[19] Cfr. Ezio Levi, *Francesco Novati*, in « Rivista d'Italia », 29 febbraio 1916 (a. XIX, fasc. II), pp. 253-58. Su *La giovinezza di C. S.* così scrive il Rossi: « In quel volumetto il giovane Stignanese spesso e a lungo dispare d'innanzi al lettore. Le vicende politiche della Valdinievole e la rovina dei Pepoli; la scuola bolognese d'arte notarile e le *Summae notariae* con le *Artes dictandi* ad esse strettamente collegate; Pietro da Muglio, guida a Coluccio negli studi grammaticali e rettorici, e Pier della Vigna con Rolandino de' Passeggeri e Brunetto Latini e Pasquino Capelli e altri, più o meno fortunati e famosi notai che furono cancellieri di principi e di Comuni; la partecipazione dei notari al movimento letterario, volgare e latino, del Due e del Trecento e la tribolata loro vita nelle cancellerie principesche e nelle errabonde *masnade* dei magistrati forestieri delle città

nella mente del giovanissimo romanista, doveva essere la base su cui poggiare quel maestoso edificio che egli si proponeva di innalzare in onore dell'insigne umanista: iniziò infatti subito, in quei primissimi anni della sua vita di studioso, a lavorare intorno all'epistolario colucciano che vide la luce, nella sua compiutezza, soltanto nel 1911, con la pubblicazione della seconda parte del quarto volume.[20] Opera grandiosa, che soltanto uno spirito instancabile, appassionato e metodico come quello del Novati poteva sognare di condurre a termine. Già nell'85, recensendo un lavoro del Sabbadini,[21] egli aveva risolutamente affrontato una questione di metodo, proprio a proposito di alcune pubblicazioni di epistolari umanistici, quali quelle del Lami, del Furietti, del Querini, del Mehus, del Fracassetti, indicando la via da seguire: « In luogo di mettere in luce i testi — egli scrive —, tali quali son dati dai codici o di raffazzonarli secondo il proprio arbitrio, pare oggi metodo preferibile, perché più scientifico e più cauto, quello di metterli in luce quali risultano dall'esame, dalla comparazione di tutti i manoscritti che se ne conoscono; poiché soltanto in questo modo si possono togliere gli errori, derivati da ignoranza o negligenza di copisti, supplire alle lacune, ridurli insomma più che sia possibile vicini alla lezione originaria e genuina ». Applicando, con l'acume filologico a lui consueto e con la sceltissima sua preparazione storica, questi principî all'edizione dell'epistolario colucciano (anche se egli non ce lo dice di proposito), ebbe modo di darci un testo non soltanto preciso nella sua lezione, ma folto di annotazioni minute, ricco di riferimenti storici, completo per quanto può esserlo un lavoro di questa fatta.[22] In che modo, da questi studi sull'uma-

---

comunali, sono altrettanti argomenti che soverchiano il principal argomento. Lo soverchiano per illuminarlo. Penuria di notizie e di documenti sottrae, o poco manca, Coluccio alla nostra vista nel periodo della preparazione alla sua vita di notaio e di cancelliere e dei suoi primi passi, e il Novati, dottamente industriandosi a raffigurarsi le condizioni del ceto sociale cui venne ad appartenere il suo protagonista, implicitamente tratteggia le condizioni di questo, prima che il cancellierato fiorentino ponesse fine al suo penoso vagare e gli assicurasse un'esistenza di quiete e di dignità. Così un interessante cantuccio di vita trecentesca esce fuori rappresentato da gran copia di frammenti e documenti eruditi, così ricchi di carattere che un artista ne potrebbe fantasticamente elaborare un quadro gustoso, magari col giovane Salutati tra i personaggi » (in *Franc. Novati* cit., pp. 91-92).

20 L'*Epistolario di C. S.* fu pubblicato dall'Istituto Storico Italiano nelle « Fonti per la Storia d'Italia »: il vol. I (Roma, 1891) comprende i primi quattro libri delle lettere, datate dal 1360 al 1380; il II (Roma, 1893) comprende i libri quinto, sesto, settimo e ottavo, con lettere che vanno dal 1381 al 1392; il III (Roma, 1896) comprende i libri dal nono al tredicesimo, con lettere datate dal 1392 al 1403; il I tomo del IV volume (Roma, 1905) comprende parte del libro quattordicesimo; il II tomo (Roma, 1911) vede la continuazione del quattordicesimo libro con lettere che vanno dal 1404 al 1406; seguono le epistole aggiunte, le epistole di varii a Coluccio, le appendici.

21 Cfr. « Giorn. St. della Lett. It. », 6, 1885, pp. 230-35; il passo citato è a p. 231.

22 Vittorio Rossi (*Gli studi di F. Novati intorno all'Umanesimo*, in *Franc. Novati* cit., pp. 92-94) ebbe a dire: « Pur troppo il libro vagheggiato sulla vita, le opere e i tempi del Cancelliere, il Novati non poté scrivere; ma la materia ch'egli avrebbe sapientemente ordinata ed esposta ci sta in gran parte dinanzi nei quattro poderosi volumi dell'*Epistolario*, cui non manca ad essere compiuti se non la *Prefazione*, che doveva contenere la descrizione dei codici onde le trecentoquarantatré epistole furono esemplate, e la dichiarazione dei criteri seguiti nel metterle o rimetterle a stampa e nell'illustrarle ». E soggiunge: « Per commentare codeste epistole, da lui disposte secondo la ragione dei tempi in quattordici libri, il Novati percorse quante pubblicazioni, vecchie, nuove, no-

nesimo, il Novati poté risalire a ricerche intorno a un'epoca assai più antica, allo studio della latinità medievale, cui dedicò tanta parte del suo tempo? Anche per la soluzione di questo piccolo problema psicologico, è il Novati stesso che ci soccorre. Recensendo, infatti, in un fascicolo del « Giorn. St. della Lett. it. » [23] due opere dedicate ad Albertino Mussato (quella di A. Zardo, *A. M., Studio storico e letterario,* Padova, A. Draghi, 1884; e quella di M. Minoia, *Della vita e delle opere di A. M., Saggio critico,* Roma, Forzani, 1884), ci viene incontro con una frase rivelatrice del suo pensiero: « Quanto più in Italia gli studi intorno al risorgimento dell'antichità classica vanno acquistando favore e cresce e si addensa la schiera di coloro, che a cotesta impresa consacrano le loro fatiche, si afforza nell'animo dei più la persuasione che a ricercare e rinvenire di sì gran fatto le origini è d'uopo risalire assai più in alto di quanto siasi sino ad oggi stimato ». Fu dunque una sottile necessità spirituale, quella appunto di ricercare e individuare le fonti remote del movimento umanistico, che spinse il Novati nel difficilissimo e impervio campo d'indagine delle manifestazioni letterarie in lingua latina nei secoli dell'alto medioevo.

E subito al Novati si presentò un problema molto appassionante: per quale ragione, mentre in altri territori del dominio romanzo, in Francia e in Provenza, poniamo, è documentata per tempi relativamente remoti tutta una fioritura di poesia nei rispettivi volgari, l'Italia rimane così addietro nell'agone letterario da presentare un ritardo non indifferente, rispetto alle altre nazioni neolatine, nell'uso del proprio volgare vòlto ad espressione d'arte? In altre parole, per che motivo, mentre, di là dalle Alpi, da più di un secolo, la Francia aveva creato la sua epopea e il suo romanzo e la Provenza aveva elaborato la sua preziosa lirica, in Italia nessuna voce di poeta si era ancora levata, usando il volgare italiano come mezzo per manifestare i proprî sentimenti? Il Mommsen [24] aveva additato la causa della mancanza, da noi, di una ricca letteratura, nella fondamentale aridità e sterilità dell'animo italiano: « Nessun popolo è senza poesia e musica, perché la poesia è il linguaggio della passione, la musica il suo movimento. Ma alle nazioni meglio dotate di poesia, non appartiene l'italiana: manca all'Italiano la passione del cuore, l'inquieta bramosia di idealizzare l'umano, umanizzare l'inanimato.... ».[25] Ma altri studiosi, respingendo l'ipotesi del

---

vissime, si riferissero all'età del suo autore, esplorò filze, registri, pergamene d'archivi, consultò, lesse, trascrisse codici di biblioteche, con alacrità invitta, con oculatezza fine e penetrante. A scorrere quelle sue note meravigliose dense di erudizione rara e intese a chiarire ogni particolarità e a collocare ogni persona, ogni fatto, ogni dottrina, ogni controversia nell'ambito della storia e della cronaca, se ne ha l'impressione ch'egli si sia come tuffato in quell'antica vita per rendersene familiari gli uomini, i pensieri, i costumi, e per vedere e sentire la vita del suo uomo come vediamo e sentiamo la vita d'un nostro contemporaneo.... ».

[23] Si veda il vol. 6, 1885, p. 177.

[24] Nella *Römische Geschichte,* Berlino, Weidmann, 1881, p. 220; v. N. Zingarelli, *Le tarde origini della poesia italiana,* in « Nuova Antologia », 16 gennaio 1923, p. 117.

[25] È tuttavia motivo, per noi, di una certa sorpresa, che uno studioso, il quale ha avuto modo di mostrare più d'una volta la ricchezza del suo ingegno, la sua sensibilità,

Mommsen — ingiusta, e dettata da quel certo atteggiamento un po' risentito nei confronti dello spirito latino, che lo storico tedesco aveva ed ha in comune con esponenti dell'alta cultura germanica — o impostando su basi diverse, per proprio conto, la questione, cercarono altre vie, di maggior validità storica, atte a risolvere il difficile problema. Penso che non sia male richiamare alla memoria, sia pure con rapidità, alcune di queste opinioni.

Già per il Carducci,[26] fu il culto della latinità ad impedire agli italiani l'uso del volgare: « Per gl'italiani il latino era la lingua dei padri loro, con la quale avevano imperato al mondo; la intendevano e la parlavano più comunemente; la reputavano sola degna a cui commettere i pensamenti dei savi, le gesta delle città, il lavorìo dell'arte; speravano per avventura di restituirle l'antico uso di dignità. Per ciò, mentre gli altri popoli cominciarono ben presto a intessere il racconto epico o a svolgere il sentimento lirico nei nuovi idiomi, i nostri l'una cosa e l'altra fecero latinamente.... ». La medesima opinione sostiene il Bartoli: [27] « Il latino rustico era la lingua unica di tutte le provincie romane, sebbene la forza che doveva fare di esso le tre lingue sorelle e diverse, agisse con più lentezza, con più difficoltà, con meno rapida energia in Italia che altrove, non riuscendo per conseguenza a farne la lingua scritta che nel secolo XIII. La coltura italiana rimasta essenzialmente latina non poteva adoperare la nuova lingua. Le nostre città, tuttavia piene delle tradizioni, delle memorie e degli affetti classici fino oltre al tredicesimo secolo; la Chiesa, che colla preghiera e colla predicazione, continuava [....] a infonder vita al latino; le leggi e la politica che parlavano la vecchia lingua, tutto contribuiva a ritardare fra noi la manifestazione scritta dell'idioma volgare.... ». Di qualche anno appresso, dell'85, è l'edizione tedesca della *Storia della letteratura italiana* di Adolf Gaspary,[28] dove è manifestato a chiare note questo convincimento: « Se [....] la lingua romanza da lungo tempo parlata in Italia solo così tardi pervenne all'uso letterario, questo si spiega appunto per quel potente classicismo, che qui aveva cominciato

---

la sua acutezza di giudizio, Ernesto Giacomo Parodi, faccia sua l'opinione del Mommsen: « .... la nostra stirpe, durante i secoli nei quali si iniziano e giungono al loro splendore la poesia di lingua d'*oïl* e di lingua d'*oc*, non ebbe letteratura volgare perché non ebbe letteratura di nessun genere, neppur latina, mentre altrove la letteratura latina fioriva accanto alla volgare [....] la nostra stirpe non ebbe letteratura né volgare né latina, per una vera indifferenza o sterilità del suo spirito » (*L'eredità romana e l'alba della nostra poesia*, Discorso letto alla R. Acc. della Crusca nell'adunanza del 26 gennaio 1913, Firenze, Tip. Galileiana, 1913, pp. 31-32); e ancora: « .... Anime di mercanti, di giuristi, di borghesi, grandi anime al loro modo senza dubbio, ma non anime di poeti!.... » (p. 42); « .... l'Italia non sentiva con forza se non la robusta prosa della vita in cui era immersa.... » (p. 44); « .... larghezza e acutezza d'intelligenza pratica, grettezza d'intelligenza estetica e speculativa, ecco quei nostri antenati.... » (p. 46); « .... di possedere una letteratura quei mercanti, quei causidici, quegli uomini politici non dovevano aver fretta.... » (p. 52).

[26] *Dello svolgimento della letteratura nazionale, Discorso primo* [1868], Ed. nazionale delle Opere, Bologna, Zanichelli, VII, 1957, p. 30.

[27] *I primi due secoli della letteratura italiana*, « Storia letteraria d'Italia », Milano, Vallardi, s. d. ma 1880, p. 33.

[28] Fu tradotta in italiano da N. Zingarelli (I vol.) e pubblicata a Torino, presso l'ed. Loescher, nel 1887; il passo riprodotto è alla p. 44 dell'edizione italiana.

a dominare tutti i rapporti della vita, e il cui influsso sin dal bel principio determinò l'indirizzo della letteratura italiana. Il latino qui di fronte al nuovo idioma sorto da lui era più potente che altrove, e passò più tempo prima che quest'ultimo osasse affrontare la pubblicità. Siccome c'era il sentimento di essere discendenti degli antichi Romani, si considerava la lingua di Roma come la vera lingua italiana, e l'altra, che si parlava come una semplice corruzione di quella, buona per l'uso quotidiano e per la conversazione, ma non come espressione de' più alti bisogni intellettuali [....]. L'italiano appunto perché stava più vicino al latino ed era cresciuto sul medesimo suolo, su cui questo era fiorito, è pure venuto più tardi che gli altri idiomi romanzi alla coscienza di essere una lingua a sé e di poter servire a scopi letterari ». E così pensano il Rajna e il D'Ancona. Il primo, nell'*Origine della lingua italiana*,[29] scrive: « La scarsezza che noi deploriamo di testi, ben più che alle jatture del tempo, è dovuta alla ripugnanza vivissima che si provava a romperla colla tradizione latina.... »; il secondo, ne *I primi documenti letterarj del volgare*: [30] « .... anche quando il volgare diventava forma sempre più generale del quotidiano linguaggio, più cause lo trattenevano dall'esser adoperato ad espressione letteraria; e in primo luogo la durevole autorità del latino, che non solo era la lingua dell'Impero e del giure, ma lingua pur anco della Chiesa, che facendolo suo l'aveva una seconda volta reso universale, e del quale mantenevasi lo studio nelle scuole grammaticali e retoriche ».

Dunque, il volgare fu assunto tardi ad esprimere poesia perché troppo incombente era ancora, agli animi dei letterati e dei dotti d'Italia, la supremazia del latino, cosicché del latino appunto essi si servivano come mezzo per diffondere i loro sentimenti non solo, ma i loro studi nel campo della scienza, della filosofia, del diritto. Al Novati, la soluzione del problema così prospettata non garbò punto.[31] Perché, egli si chiede, il secolo XI e il XII furono, in Italia, sterilissimi poeticamente, mentre in Francia, nel medesimo torno di tempo, già avevano raggiunta piena fioritura, l'una accanto all'altra, la letteratura dotta e la volgare? Perché, mentre, nella Francia, l'età più splendida delle *Chansons de geste* e dei *Fabliaux* è anche la più fertile di poeti e scrittori latini, non accade altrettanto in Italia? [32] Questa lingua e questa cultura latina, che si vorrebbero accusare di aver impedito il libero svolgimento del volgare italiano « signoreggiarono durante l'età di mezzo le menti più alte e gli intelletti più coltivati non nel paese nostro soltanto, bensì in tutt'intero l'Occidente; eppure in niun luogo, al di là

---

[29] Nel *Manuale della letteratura italiana* di A. D'Ancona-O. Bacci, Firenze, Barbèra, 1904, p. 22.

[30] Nel *Manuale* cit., p. 25.

[31] Si veda *La sterilità del volgare nell'alto Medio Evo e le sue cause* (nelle *Origini*, libro I, cap. I, pp. 27 sgg.).

[32] Cfr. « Giorn. St. della Lett. It. », 3, 1884, pp. 248-53; anche il Morandi (*Origine della lingua italiana*, S. Lapi, Città di Castello, 1883, pp. 72), che qui il Novati recensisce, pensa che la causa per cui, a differenza delle lingue sorelle, l'italiana non arrivò che molto tardi ad una fioritura letteraria, sia da vedersi principalmente nella grande vitalità che conservò da noi il latino.

dell'Alpi, vietarono che gli idiomi nazionali pervenissero a vita letteraria. Che significa questo? La tradizione latina ebbe dunque nel paese nostro qualità ed efficacia peculiari tanto da generarvi effetti di cui altrove mai non partorì i simiglianti?... ».[33] Il Novati affaccia i suoi dubbi e si propone, lasciando da parte tutte le idee preconcette, di istituire un'indagine rigorosa per accertare, senza possibilità di equivoco, la reale consistenza, in quel periodo di tempo che corre dai remoti secoli dell'alto medioevo al concludersi del XII, di quella fioritura di poesia latina, che sarebbe dovuta risultare tanto massiccia, di una tanto soffocante presenza, da costituire un ostacolo per il nascente volgare.

Ebbene, proprio nei secoli che precedono, in Italia, le prime manifestazioni del volgare piegato ad espressione poetica, le tracce dell'esistenza di una letteratura latina sono più che modeste, alle volte addirittura esigue, mai comunque così rigogliose da poter loro attribuire un influsso tanto negativo sul sorgere della nostra letteratura. La decadenza della cultura, in Italia, è davvero sorprendente soprattutto durante l'XI e il XII secolo:

> Non più dopo il mille, quand'ei risorge a vita novella d'azione e di pensiero, nella gloria del sapere precipuamente s'afferma il popol nostro. Per due secoli all'incirca, l'undecimo e il dodicesimo, checché gli Italiani stessi, del loro primato gelosi, continuino a pensare e a dire, il culto dell'antichità, in quanto è rappresentato dall'indefesso studio della letteratura classica, dall'ambizione, temeraria certo, ma generosa, d'eguagliare con opere nuove quelle de' ' vetusti divini ', dall'insaziabile brama di squarciare i veli ond'è venuta ognor più ravviluppandosi l'Iside antica, illanguidisce tra noi, o, se pur tratto tratto accenna a rinfervorarsi, non rinviene però qui i proseliti più appassionati [....]. Ben povera di poetici monumenti è la storia letteraria italiana del sec. XI: a fatica in quest'epoca, che pur inaugura un così mirabile risveglio dell'alacrità nazionale, e tra il cozzo della Chiesa e dell'Impero vede sorgere e delinearsi tante vigorose individualità, noi possiamo additare un poeta geniale, un letterato famoso....[34]

E continua:

> Quale contrasto tra lo spettacolo che offrono allora l'Inghilterra e, soprattutto, la Francia, e quello che la penisola nostra presenta! Qui regna quasi ininterrotto il silenzio; colà nelle università al pari che ne' chiostri alzano liete i canti loro tutte le muse latine. Orléans, Chartres, Tours, Laon, Reims e Parigi attirano nelle loro mura quanti in Europa sono stimolati dal desiderio di rendersi familiari i classici autori, di sviscerare l'arte raffinata e sottile del dettare, d'erudirsi insomma in ogni scienza, per cui dal Trivio s'assorga al nobile Quadrivio. Così mentre in ogni paese ripetonsi con reve-

---

[33] *Origini*, p. 36.

[34] *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del Medio Evo* cit., pp. 52-53 (il Novati si prefigge di ricercare e di individuare, in questa sua opera, i rapporti fra il pensiero latino e la civiltà italiana del medio evo, rapporti che si esplicano non solo nel campo letterario — dove, invero, l'influsso del pensiero latino sul popolo nostro è piuttosto esiguo —, ma in molti altri campi, e prima e meglio che in ogni altro, nella vita sociale e politica della nostra nazione e in secondo luogo negli studi giuridici). Ricorderò qui, inoltre, che Giuseppe Toffanin (*Il secolo senza Roma*, Bologna, Zanichelli, 1942) vuole vedere nel sec. XIII chiaramente delineata una frattura della tradizione latina, da cui prenderà le mosse la reazione umanistica.

rente entusiasmo i nomi, divenuti prontamente illustri, d'Ildeberto di Lavardin, d'Alano di Lilla, di Gualtiero di Châtillon, di Pietro di Blois, di Bernardo di Meun, di Giuseppe d'Exeter, di Giovanni di Salisbury; ed accanto ai loro, sebbene con minor voce, la fama bandisce altresì quelli di Giovanni di Hauteville, di Matteo da Vendôme, di Guglielmo da Blois, di Bernardo da Morlas, di Guglielmo il Brettone, d'Alessandro Neckam, del misterioso Nigello; non un nome d'italiano, degno del poetico alloro, un sol nome giunge a risonare al di là delle Alpi. Al di qua di esse la produzione letteraria si rinchiude ognor più dentro angusti confini; qui non poeti capaci di rievocare coll'avvivatrice potenza dell'estro le gloriose ombre d'Alessandro e d'Achille, o d'avventurarsi con audacia che il successo giustifica, ad indagare riposti problemi filosofici, la natura stessa delle cose; quando, contenti a più modesti trionfi, non s'appaghino di gareggiare con Ovidio, Flacco, Terenzio, Fedro e Marziale; ma tutt'al più, rivestita d'epiche fogge, benché non epica davvero per lo spirito ond'è informata, cerca timidamente di farsi strada la narrazione degli avvenimenti contemporanei. Timidamente, dico, [....] perché questi tentativi non incontrano favore; e mentre per tutt'Europa s'affaccendano i dotti a moltiplicare le copie dell'*Alessandreide* di Gualtiero, dell'*Iliade* di Giuseppe Iscano, dell'*Anticlaudiano* del gran mestro di Lilla; de' poemi d'un Rangerio o d'un Donizone a fatica la mano neghittosa di qualche scrivano si dà briga di conservarci un esemplare. Sorte non immeritata! Quanto scoloriti e freddi infatti son cotesti poemi, che pur vorrebbero abbracciare sì gran mole d'eventi! E sebbene a maggior volo s'elevi, com'è gelido anch'esso il libro dell'anonimo Bergamasco, surto a cantar l'ira dell'Enobarbo e Milano distrutta! Quel soffio procelloso, che pervade la prosa di Benzone, di Landolfo o di sir Raul, non freme mai attraverso gli esametri stentati di cotesti fiacchi imitatori di Lucano e di Stazio. E senza ispirazione l'epopea non si distingue dalla cronaca versificata.

Né a siffatta povertà reca in verun modo compenso una notevole ricchezza, che l'Italia vanti in altr'ordine di letterarie manifestazioni. Se scarseggiano così i poemi esemplati sui classici modelli, non difettano meno quei componimenti ne' quali paiono rispecchiarsi più al vivo, rotti i freni della metrica legge, i sentimenti nuovi ed i cangiati costumi. Anche la poesia ritmica, lirica di contenenza e di forma, che fa pompa di tanta freschezza e leggiadria d'espressioni nelle strofe agili e balde di que' vaganti scolari, i quali sulle orme del gran Primate orleanese cantano l'amore, il vino, il dado, la povertà felice, se la libertà le viene compagna, non ha mai attecchito nell'italico suolo, dove non fa udire i suoi accenti, se non per rammemorare le vicende d'una guerra, celebrare con gioia selvaggia le spade intrise di sangue fraterno. E se infine del silenzio, che in questo suolo istesso serba la musa volgare, quando da dugent'anni quasi risuonano de' canti dettati nei novelli idiomi romanzi la Francia vicina e la più vicina Provenza, non appartiene adesso a noi ricercare le cause, non ci sarà però vietato d'osservare come sia ben curiosa opinione quella ancor oggi da taluno tenuta, che a mantenerlo abbia contribuito un'eccessiva prevalenza di classica dottrina, della quale inutilmente, come siamo venuti fin qui dimostrando, si cercherebbero le tracce nella nostra storia![35]

Soltanto quando, nel sec. XIII, il paese nostro parteciperà con particolarissima sollecitudine al rifiorire simultaneo della filosofia, delle matematiche, dell'astronomia, della storia naturale, fecondate dal pensiero aristotelico, che torna ad illuminare l'occidente attraverso le interpretazioni arabe; e quando le discipline giuridiche, fattesi sempre più salde, vedranno aprirsi in Italia nuovi Studi, meta di studenti di tutta Europa e, per natu-

[35] *L'influsso* cit., pp. 54-58.

rale conseguenza, si ringagliardiranno pure le discipline grammaticali e rettoriche, reputate indispensabili a chi voglia assurgere alla cognizione del diritto e delle scienze tutte, ecco che in mezzo a questo riaccendersi e acutizzarsi dell'interesse scientifico e letterario, anche la poesia volgare si affaccerà finalmente sotto il cielo d'Italia.[36]

Sulla scorta delle premesse ora enunciate, sarebbe dunque agevole prospettare la soluzione del problema fondamentale intorno alle origini della letteratura italiana in un modo del tutto nuovo: non già la troppo rigogliosa fioritura di una poesia latina avrebbe impedito alla poesia volgare di venire alla luce, ma semmai la troppo tenue presenza di una poesia latina non avrebbe saputo e potuto agire da elemento stimolante della nuova letteratura. Era questo il pensiero del Novati? Possiamo affermare di sì, se bene interpretiamo le parole con le quali si conclude il sommario del capitolo sesto delle *Origini*: « .... a torto suole essere imputata la deficienza di poesia volgare in Italia durante i secc. XI e XII alla eccessiva preponderanza d'una cultura classica, che vi si manifesta al contrario in materia letteraria molto meno intensa e feconda che non in altri paesi, dove accanto alla produzione latina vigoreggiò floridissima la volgare »; e se prestiamo la dovuta attenzione a quanto il Novati scrive a p. 99 della medesima opera:

> Gli altri [= le altre stirpi germaniche, cognate ai Longobardi] tutti o pressoché tutti, non appena si videro schiuso l'accesso a quel mondo ideale [= il mondo culturale latino-cristiano], dond'erano rimasti fin allora lontani, s'affrettarono a penetrarvi con giovanile baldanza; in taluni fra loro l'assimilazione della cultura antica s'effettuò anzi con celerità tanto prodigiosa, ch'essi ritrovaronsi in breve volgere di tempo alla testa di quel movimento intellettuale, senza che ne sospettassero nemmen l'esistenza. Ma in tutti poi l'avvicinamento alla dottrina antica, quale l'influsso cristiano l'aveva foggiata, ebbe l'identico risultato; rafforzò, cioè, la propensione verso la cultura nazionale o, se la parola par troppo ambiziosa, verso quella poesia, che ne rappresentava la rudimentale estrinsecazione. Lo studio del latino, del greco, delle favelle « sapienziali », ben lungi dal rendere oggetto d'avversione e di spregio l'idioma nativo, suscitò la brama pietosa di detergerlo dalle macchie originarie, di sollevarlo a dignità di lingua scritta, di farne opportuno strumento di propaganda religiosa e civile....[37]

---

[36] *L'influsso* cit., pp. 97 sgg.

[37] « Alla radice della poesia romanza — scrive Ferdinando Neri (*La Rinascita medievale*, in *Storia e Poesia*, Torino, Chiantore, 1944, p. 11) —, s'ha da riconoscere un risveglio di studi della poesia classica, un ritorno sempre più avido e consapevole alle fonti della bellezza antica. E s'avverta che ciò collima col pensiero di un nostro insigne medievalista, il Novati, che, attraverso un'indagine profonda ed originale dei più alti secoli, aveva osservato lo stesso ritmo, lo stesso polso, nella doppia cultura dei popoli romanzi: dove langue la letteratura latina, manca anche quella volgare; come accadeva in Italia nei secoli XI e XII, nel tempo stesso che alla produzione latina, vigoreggiante oltralpe, si accompagnava floridissima la francese ». E Alfredo Schiaffini (*La prima elaborazione della forma poetica italiana*, in *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Ed. Studium, 1953, p. 9) soggiunge: « Ora, in condizioni di cultura e di tecnica letteraria analoghe a quelle della Sicilia dugentesca, la Francia, a cui il richiamo è di rito e legittimo, aveva visto sbocciare la lirica di Guglielmo di Poitiers e l'epica di Turoldo e, con impeto miracoloso, organarsi tutt'una letteratura nelle sue espressioni varie. Erano i secoli, undicesimo e dodicesimo, della prima fulgente e fiera Rinascita francese, preparata sollecitata animata dal pensiero e dalla letteratura dell'antichità e dell'evo medio. Non c'è dubbio che le opere in lingua volgare di quell'epoca s'illuminano solo quando si indaga

Occorre tuttavia precisare che il Novati lasciò incompiute le sue *Origini*, proprio a mezzo di quello che doveva essere il capitolo più importante di tutto il lavoro, il sesto: *I secoli XI e XII e le nuove direzioni del pensiero italiano*.[38] Ma il suo pensiero, anche se non esposto in una « conclusione » mai scritta, si può cogliere in osservazioni nettamente formulate sia nel corso delle *Origini* sia ne *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del Medio Evo*, opera alla quale s'è già fatto più volte cenno. Se, alla soluzione novatiana, un appunto si può muovere è l'avere egli troppo esclusivamente vòlta la propria attenzione alla letteratura « artistica », alle manifestazioni dell'arte vera, più che a quelle della civiltà medievale concepita nella totalità delle sue espressioni, nei suoi vari atteggiamenti, filosofici non solo, ma scientifici. La soluzione del problema si può trovare soltanto nello studio, non già delle sole condizioni culturali dell'Italia di quei secoli, ma bensì anche delle condizioni sue sociali, politiche, economiche. Del resto, lo stesso Novati fa più volte cenno, e nelle *Origini* e ne *L'influsso*, all'esigenza di prestare attenzione anche a questi fattori, ma un vero e proprio studio di questi aspetti dello spirito nazionale, egli non lo conduce.[39] Sarà compito di chi verrà dopo di lui, e da lui prenderà le mosse.[40]

---

la cultura latina dei loro autori, ed è significativo che esse si lascino riportare, tutte o quasi, alla regione in cui ebbero sede grandi scuole di umane lettere, a Chartres, Tours, Orléans, celebrata, quest'ultima, come la capitale poetica francese nel corso del secolo XII. In breve, la Francia della prima Rinascenza ' è stata la patria della poesia, perché era la patria degli studi '. Nell'Italia, invece, dei secoli XI e XII, tutta volta tenacemente alla pratica, e che perciò s'interessava piuttosto di politica, di diritto e rettorica, di medicina, langue il culto della letteratura latina, ch'era troppo pervasa da preoccupazioni realistiche ».

[38] È noto che il completamento e la conclusione dell'opera, sono dovuti ad Angelo Monteverdi, del quale sarà bene leggere anche le importanti notizie che, sulle vicende editoriali delle *Origini*, ci offre nella *Prefazione* (Milano, Vallardi, 1926).

[39] « Che quanti eran secolari in Italia, *non penitus litterarum expertes*, per valerci dell'espressione di Raterio, si dessero poca briga di far prova del loro ingegno e del loro sapere in scritture prettamente letterarie, in lavori di lunga lena, ell'è cosa spiegabilissima: certi disegni, già ci accadde di toccarne, non potevano a que' giorni né poterono per gran tempo ancora di poi, sorgere, maturarsi, essere tradotti ad effetto se non da chi vivesse nella tranquillità solinga del chiostro, lungi dalle agitazioni, ond'era senza posa travagliata la società contemporanea » (*Origini*, p. 232): « La scuola [....], la scuola a tutti accessibile, ai grandi come ai piccoli, ai laici come ai chierici, ecco una delle glorie più alte e più pure che abbia vantato la patria nostra nell'età felice del suo risorgimento civile. Ma non già la scuola quale contemporaneamente fiorisce sulle rive della Senna e della Loira, dove i giovinetti s'addestrano a lodare e vituperare con ugual disinvoltura ogni persona ed ogni cosa [....]; bensì la scuola considerata come avviamento al vivere civile, e nella quale il sapere assume quindi prontamente un carattere positivo, pratico, determinato; dove non si discute certo colla sottigliezza peregrina da cui trae gloria la *rue de Fouarre*, né s'improvvisano versi con sì elegante abbondanza come all'ombra della vecchia torre d'Orléans, né si scrivono epistole così artificiosamente congegnate come nelle aule di Tours, ove insegnano Bernardo da Meun ed i suoi colleghi; ma la grammatica e la dialettica trovano cultori, perché concedono modo di penetrare i segreti della medicina e del diritto, le due scienze, quasi obliate in Occidente, che l'Italia nostra rievoca, madre non immemore, a nuova gloriosa esistenza » (*Influsso*, pp. 90-91); « Così anche in mezzo all'irreparabile sfacelo della società antica, nella fatale agonia di Roma, il gentil sangue latino mantiene intatte alcune delle sue più preziose virtù; prima fra tutte quell'acuta intuizione della realtà, quell'infallibile istinto pratico che aveva reso grandi gli avi, e dopo lungo volger di secoli rifarà grandi i nepoti » (*Influsso*, p. 16).

[40] Non di molto fa procedere la ricerca il Vossler (*La « Divina Commedia » studiata nella sua genesi e interpretata*, vol. II, p. I, trad. S. Jacini, Bari, Laterza, 1913), che

Di importanza pari a questi studi novatiani sulla latinità medievale sono quelli dedicati alla letteratura italiana delle origini, dove l'insigne romanista poté lasciare orme notevoli del suo pensiero e della sua instancabile attività

---

scrive: « Già fin dal VII secolo l'italiano doveva essersi formato ed almeno nelle linee principali, aver raggiunto l'attuale sua figura. Se tuttavia non lo si utilizzò che tardi per l'uso della scrittura, ed ancor più tardi per le produzioni letterarie, dobbiamo supporre che il latino soddisfacesse ancor pienamente ai bisogni del tempo.... » (pp. 560-61); ma anche tenendo presenti queste condizioni — soggiunge —, anche ammettendo il perdurare degli usi e costumi romani, si riuscirà a spiegare soltanto l'uso costante del latino nella giurisprudenza, nel culto cattolico e simili: il ritardo della comparsa delle belle lettere in Italia rimane un enigma. E lo Zingarelli (*Le tarde origini della poesia italiana*, in « Nuova Antologia », 16 gennaio 1923, pp. 116-132) s'impiglia in una spiegazione geniale quanto si vuole, ma non inoppugnabile: troppo era legata l'Italia alle scuole di eloquenza e di rettorica, pervenute in grande fama in Milano, Parma, Reggio, Bologna, perché acconsentisse ad accogliere come composizioni letterarie quelle cantilene e quei rozzi versi di ispirazione popolare che pur esistevano; soltanto quando la poesia di Provenza si affacciò da noi, riuscì a colpire anche la fantasia di persone cospicue per cultura e grado sociale: le parole elette, la loro scaltra collocazione, le finezze, gli accorgimenti di stile, le immagini, la decorazione rettorica, la regolarità metrica, la rima, sono tutti elementi della lirica d'amore di Provenza che furono accettati da noi; insomma: « .... il concetto aristocratico retorico dell'arte e il disdegno verso la lingua parlata del volgo [fu] la sola causa delle tarde origini della nostra poesia.... ». È tuttavia curioso vedere il Novati esprimere un pensiero simile: « Ma quando dall'Alpi discese tra noi, sfolgorante di bellezza sotto la corona di fresche rose che le cingeva le chiome, la figliuola della sirena e dell'usignolo, la lirica di Provenza, tutti quanti divennero poeti in volgare: tutti spasimarono d'amore a norma del cavalleresco *servire* » (*Golosi in Purgatorio*, in *Freschi e minii del Dugento*, Milano, Cogliati, 1925, p. 154).

Una interpretazione, invece, che, prendendo le mosse dal Novati, ne amplia il punto di vista, è quella di Angelo Monteverdi (*Il problema del duecento*, in *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, R. Ricciardi ed., 1954, pp. 5 sgg.): « Si disse, e c'è forse ancor chi ci crede, che in Italia la letteratura volgare nacque tardi, perché tra noi la cultura latina fu più diffusa e più profonda che altrove, onde le nostre esigenze letterarie poterono trovare più facile sfogo in opere latine. Ma è un errore; ed è stato ben dimostrato. La letteratura latina d'Italia, tra il Mille e il Duecento, non ebbe, certo, grande valore. E fu, d'altronde, principalmente prosastica, volta in genere a scopi pratici. Prosastica, anzi, fu anche la poesia, salvo, forse, qualche ode di Alfano, e in qualche ritmo di San Pier Damiani: volta, del resto, sopra tutto a narrare, in faticosi poemi, eventi contemporanei. Non fu dunque il fiorire, in realtà inesistente, della letteratura latina, che impedì, prima del Duecento, il sorgere d'una letteratura italiana. E, viceversa, il sorgere e il crescere della letteratura francese, prima del Duecento, non fu per nulla impedito dal contemporaneo fiorire, in Francia, della letteratura latina: di una letteratura latina così ricca, così varia e così importante, quale non era più stata dai tempi dell'impero di Roma. Ed essa, si noti, faceva larga parte alla poesia: a una poesia spesso originale, metrica e ritmica, epica lirica satirica allegorica, quale si rispecchia, per esempio, nell'opera multiforme di Gualtiero di Châtillon.

La fecondità letteraria francese, che si esplica nella letteratura latina, così come in quelle volgari; e la sterilità letteraria italiana, che si avverte non solo nel campo volgare, ma anche in quello latino, durante i secoli che precedono il Duecento, debbono dunque spiegarsi con altre ragioni; e saranno fornite dalle condizioni della civiltà francese e della civiltà italiana di quei secoli. Intensa, allora, era in Francia la vita feudale, alla quale mirabilmente corrispondevano le due letterature volgari, di carattere fondamentalmente cavalleresco. Intensa v'era anche la vita ecclesiastica, monacale e clericale, e s'esprimeva nelle sue grandi scuole, d'interesse prevalentemente filosofico e letterario, donde usciva la letteratura in lingua latina. Povera invece, oramai, era in Italia la vita feudale, corrosa e minata dalla risalente borghesia delle città. Tutt'altro che povera era la vita ecclesiastica; ma volta non già a interessi speculativi e contemplativi, bensì a interessi politici e sociali (era l'età delle lotte tra la chiesa e l'impero). Onde la cultura italiana, non certo trascurabile, mirava sopra tutto a scopi pratici, sviluppava, per esempio, mirabilmente gli studi giuridici e medici, che avevano a Bologna e a Salerno i loro centri famosi: centri d'interesse europeo, che l'Italia poteva contrapporre a quelli, filosofici e letterari, di Parigi e d'Orléans. Ma nelle stesse sue scuole di retorica l'Italia badava piuttosto a formar prosatori, che sapessero scrivere storie e redigere epistole, anzi che a edu-

di ricercatore. E vorrei soprattutto richiamare l'attenzione su una serie di lavori consacrati ai poeti lombardi della corrente religioso-didattica, Bonvesin da Riva, Gerardo Patecchio, l'anonimo autore dei *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*. Alla conoscenza del più notevole fra essi, Bonvesin da Riva, il Novati ha portato un prezioso contributo pubblicando la sua opera latina rimasta sino allora inedita, il *De Magnalibus Urbis Mediolani*,[41] per molto tempo conosciuta soltanto sui pochi brani, riferiti senza troppe preoccupazioni di esattezza da Galvano Fiamma nelle sue cronache,[42] e corredando la pubblicazione di una *Prefazione* rigorosamente storica. Il Novati s'industria subito a mettere bene in luce quali siano i rapporti fra Bonvesin e Galvano:

> Il teologo domenicano [cioè, Galvano Fiamma], che per più di trent'anni ha sciupato tempo ed inchiostro a travasare d'uno in altro zibaldone sempre la stessa indigesta congerie di notizie storiche, raccattate un po' dappertutto ed accatastate senza verun senso d'arte e lume di critica, ha esercitato sulla riputazione e sugli scritti del Della Riva un'influenza che senza esagerazione può esser detta esiziale. Non contento infatti d'averne ripetutamente smembrata l'operetta modesta ma organica per gettarne i brani nella gran caldaia dove bolliva la sua bazoffia, frà Galvano s'è anche preso il gusto di screditarla....[43]

Il Fiamma, infatti, non pago di aver tratto dall'opera di Bonvesin svariate notizie, in due delle sue scritture, la *Galvagnana* ed il *Manipulus florum*, ha addirittura voluto introdurre un vero e proprio estratto del *De Magnalibus*:

---

care poeti. A queste tendenze, a questi caratteri corrispondeva in Italia la letteratura latina, artisticamente assai povera; e accanto a lei nessuna esigenza ancora sorgeva a richiedere una letteratura volgare.

Ma nel Duecento, mentre chiesa ed impero, con accresciute forze, materiali e spirituali, combattevano la loro battaglia suprema, e ne uscivano entrambi fiaccati; nei liberi comuni la borghesia cittadina, domati ormai vescovi e conti, trionfava; e la stessa molteplicità e complessità dei contrasti che si dibattevano nel suo seno ne palesava la potente vitalità. Nuovi interessi, non più strettamente pratici, ma anzi largamente ideali, religiosi filosofici artistici, attiravano l'attenzione e accendevano il fervore della nuova società. La quale perciò ebbe bisogno, finalmente, d'una sua letteratura, e finalmente se la creò ». E, nel concludere la parte delle *Origini* da lui trattata, già aveva scritto: « .... la ragione della tarda comparsa della letteratura italiana è da cercare non già nel campo puramente e strettamente letterario, ma nelle condizioni tutte, nazionali e religiose, politiche e sociali, intellettuali e morali della vita italiana prima del duecento, le quali sole ci possono spiegare perché ci fosse allora tra gli italiani una generale inettitudine alla poesia » (Novati-Monteverdi, *Le origini*, Milano, Vallardi, 1926, p. 648).

[41] *De Magnalibus Urbis Mediolani*, in « Bullettino dell'Ist. Storico Italiano », n. 20, 1898.

[42] Di altri preziosi ritrovamenti andiamo debitori al Novati: di una copia, ripescata in un manoscritto Ashburnhamiano, del ritmo con cui il notaio cornetano Rolando commemora la strage dei suoi concittadini durante l'assedio del 1245, affinché la ferocia e l'empietà di Federico II « ab omnibus cognoscetur et nomen eius diffametur per secula in aeternum » (« Miscellanea nuziale Cian-Sappa Flandinet », Bergamo, 1894, pp. 9 sgg.); di una copia, rinvenuta nella Comunale di Perugia, dello *Speculum vitae* di Bellino Bissolo, poeta milanese della seconda metà del XIII; di estratti di un poema sulla vita rustica di Gualtiero di Châtillon, poeta appartenente alla fine del XII, ritrovati nella Biblioteca Nazionale di Parigi (« Rendiconti del R. Ist. Lombardo di Scienze e Lettere », 1896, serie II, vol. 29, 904 sgg.), ecc. (si veda Uberto Pestalozza, *La tradizione latina nella letteratura e nella civiltà dell'evo Medio*, in *Franc. Novati* cit., pp. 7-37).

[43] *Prefazione* al *De Magnalibus*, ed. cit., p. 35.

« Giunto difatti nella prima col proprio racconto all'anno in cui, a suo credere, il *De Magnalibus* era stato dato in pubblico, egli registra pur questo fatto — e non senza ragione davvero, giacché la comparsa di quel libro ben poteva da un cronista milanese essere considerata quasi un avvenimento cittadino di menzion meritevole — e quindi soggiunge un sommario riassunto di quelle parti dell'opera che comprendono la descrizione della città e del contado. Ma così l'una che l'altra cosa son fatte di mala grazia e con intenzioni evidentemente poco benevoli ».[44] Ancora sunti del *Del Magnalibus*, o meglio plagi, arricchiscono un altro scritto del Fiamma, la *Cronica extravagans*. Comunque, e questo è ciò che importa, dalla fine del Trecento (data, infatti, dal 1399 una delle ultime compilazioni storiche, il *Flos florum*, dove passi dell'operetta di Bonvesin sono citati), l'oblìo cade sul libretto del da Riva e allorché i novelli eruditi cultori delle antichità milanesi, quali il Giulini ed il Tiraboschi, si volsero con desiderio a ricercarlo, non lo trovarono più. Soltanto nell'autunno del 1894 il caso, « che si piace talvolta rimunerare generosamente le umili fatiche dei frugatori di biblioteche e d'archivi »,[45] fece sì che il Novati ne potesse rinvenire inopinatamente un esemplare tra i manoscritti latini della Nazionale di Madrid (Cod. X, 165). Il codice è dall'editore ritenuto eseguito nell'Italia settentrionale e più precisamente a Milano, in un periodo di tempo che potrebbe paleograficamente esser compreso tra la metà del sec. XIV ed i primi lustri del seguente.[46] Non occorre aggiungere che l'edizione del *De Magnalibus* è accompagnata da numerosissime note a piè di pagina, vòlte ad illuminare il testo in ogni sua parte, come è consuetudine del precisissimo ed eruditissimo filologo cremonese.

Per quanto riguarda i *Proverbia*, pubblicati dal Tobler,[47] il Novati riconosce in essi non già un'opera rigidamente didattica, ma « un poema satirico, nel quale accanto all'intendimento morale ha parte il desiderio di eccitare il riso con la pittura dei vizî e di difetti reali sì, ma esagerati, portati alla caricatura ».[48] Che il componimento appartenga « alla categoria di quelli che portano più spiccata l'impronta dell'origine giullaresca »,[49] non significa debba dipendere per intero dal *Chastiemusart*, certamente opera di un giullare (questi rapporti di dipendenza sono sostenuti dal Tobler), tanto più che il poema francese comprende un'ottantina di strofe all'incirca, non tutte messe a profitto dall'anonimo autore dei *Proverbia*,[50] il quale ne scrisse centosettanta. E neppure riconosce, il Novati, come fonte diretta del componimento in questione, il *De contemptu mundi* di Bernardo di Morlas (come invece è incline a credere il Tobler). Insomma, sia pure attraverso la

---

44 *Prefazione* al *De Magnalibus*, ed cit., p. 38.
45 *Ivi*, p. 51.
46 *Ivi*, p. 53.
47 In « Zeitschrift für Romanische Philologie », IX, 1885, pp. 287-331.
48 « Giorn. St. della Lett. It. », 7, 1886, pp. 432-42; la citazione è a p. 434.
49 « Giorn. St. della Lett. It. », cit., pp. 434-35.
50 Senza sicuro fondamento si sono attribuiti i *Proverbia* al Patecchio.

critica negativa, il nostro romanista entra nel vivo dei problemi di cui ha occasione di occuparsi.

Forse, per noi, maggior interesse hanno gli studi su Gerardo Patecchio e le sue *Noie*, editi nel 1896.[51] Un documento cremonese del 23 luglio 1228, dove appare il nome del rimatore, era già stato pubblicato l'anno innanzi dal Restori: [52] il Novati aggiunge che un altro documento ci permette di supporre che Gerardo esercitasse ancora la sua professione di notaio nel 1253. Mentre lo *Splanamento de li Proverbii de Salamone*, trovato da Apostolo Zeno tra i codici della Biblioteca veronese de' Saibanti e da lui pubblicato parzialmente, vide la luce nella sua interezza, ad opera di Adolf Tobler, nel 1886,[53] e da lui fu debitamente illustrato sotto il rispetto linguistico e letterario, delle *Noie* (che il Salimbene, nella sua *Cronica*, cita a più riprese) si era persa ogni traccia. Fino a che il Novati, mentre esaminava un curioso zibaldone quattrocentesco, ebbe la ventura di scoprire, inattese davvero, proprio le *Noie*, cosicché nel volgere di un decennio appena, il patrimonio poetico del notaio cremonese, che si temeva irreparabilmente disperso, poté essere ricuperato intero, se non intatto, a beneficio degli studi. Chi ha il merito di averci tramandato l'opera obliata di Gerardo, è un oscuro poeta milanese del sec. XV, Bartolomeo de' Sachelli, scrivano di professione ai tempi di Filippo Maria Visconti, che ci lasciò un grosso manoscritto, vergato di suo pugno, venuto ad adornare la Biblioteca di Brera,[54] nel quale, a composizioni latine e volgari altrui, si è compiaciuto di accoppiarne parecchie di proprie.

La singolare ventura del ritrovamento di quest'altra opera di Gerardo Patecchio, ci permette di delineare la figura dell'autore con ben maggiore precisione e completezza, giacché mentre nello *Splanamento* « .... ci si trovava faccia a faccia con un moralista burbero e sgraziato, di null'altro preoccupato se non di stemperare in brutti versi i precetti aurei di certo, ma ahimé quanto triti! del sapiente re ebreo; senza che l'aridità del suo poco gustoso predicozzo fosse addolcita mai dall'introduzione di qualche episodio, di qualche novella, che produr potesse sull'animo dell'oppresso lettore quel salutare sollievo, che un po' di verde, un po' di frescura suole arrecare al viandante smarrito in mezzo alla desolata tristezza d'una landa deserta »,[55] ecco che nelle *Noie* tutt'un altr'uomo ci viene incontro, allegro spigliato vivace: « La comicità del componimento scaturisce [....] da questi improvvisi, curiosi ravvicinamenti di cose gravi a futili cose; nella riprovazione

---

[51] F. Novati, *Girardo Pateg e le sue « Noie », Testo inedito del primo dugento*, in « Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere », vol. XXIX, serie II, 1896, pp. 279-88 e pp. 500-516.

[52] Nel « Giorn. St. della Lett. It. », 21, 1893, pp. 454-55.

[53] *Das Spruchgedicht des G. Pateg*, in « Abhandlungen der K. P. Akademie der Wiss. zu Berlin », XXVII, 1886, pp. 629 sgg. Il codice Saibante, visto dallo Zeno, era passato alla Libreria del duca di Hamilton e posto in vendita nel 1882. Ora è il cod. 390 della Staatsbibliothek di Berlino.

[54] Porta la sigla A D XVI 20.

[55] *Girardo Pateg e le sue « Noie »* cit., p. 285.

fatta con lo stesso arcigno cipiglio e con uguale caricata severità d'un lieve fallo contro il galateo e d'una madornale bricconata; nel deplorare quasi altissime disgrazie delle contrarietà lievi, meglio atte a provocare il riso che non a suscitare lo sdegno. Talché non a torto potremo conchiudere coll'affermazione che, grazie alle *Noie*, Girardo Pateg riconquista il diritto d'essere considerato il primo de' nostri poeti umoristi e giocosi e si colloca come tale alla testa della *bella scuola*, la qual conta nelle sue file tanti valorosi maestri, dall'Angiolieri al Pistoia, dal Pucci al Berni ».[56] Il Novati mette poi nel giusto rilievo la novità metrica dei singoli componimenti che costituiscono il testo delle *Noie*: quegli artifici di forma sono originali, non si riscontrano nella fonte del Patecchio, gli *Enuegs* del monaco di Montaudon, cosicché noi possiamo ritrovare « sui primi del dugento in un componimento aulico, d'imitazione manifestamente straniera, un metro, che ha per generale consenso affinità strettissima coll'ottava, ed in una forma che si potrebbe dire ci attesti la preesistenza dell'ottava stessa; di quell'ottava di cui un tempo s'era voluto rannodare l'origine allo strambotto nella forma popolare, che assunse dapprima nell'Italia meridionale, e della quale oggi con diverso consiglio, ma con incerto risultato, altri cercar vorrebbe la fonte in un tipo di laude ».[57]

A uno dei più difficili monumenti della nostra letteratura delle origini, al *Ritmo cassinese*, il Novati dedicò un suo importante studio.[58] « I vecchi commentatori di Persio — egli inizia celiando —, dopo essersi ben bene stillato il cervello a decifrarne le oscure sentenze, finivano per buttar via disperati la penna, esclamando: *ut tenebris Ditis, sic manet iste suis!* Non credo

---

[56] *Ib.*, p. 288. Si tenga presente, tuttavia, l'interpretazione assai diversa del Russo (*Ritratti e disegni storici*, serie III, *Studi sul due e trecento*, Bari, Laterza, 1951, pp. 130-31): « Abbiamo accennato alla sua discendenza letteraria nell'Angiolieri, in Folgòre, in Cene, nel Pistoia, nel Pucci, nel Berni, ma il nome di qualcuno di questi scrittori non faccia pensare che il cremonese sia un poeta burlesco. Il tono estroso burlesco si accentuerà nei suoi imitatori, ma maestro Girardo è un poeta di affetti umorosi-didattici, ed egli è tutto impegnato seriamente nel suo mondo morale [....]. Il pessimismo cristiano, diffuso dai patarini in Lombardia, non è estraneo, a me pare, nemmeno al Patecchio »; e più oltre (p. 134): « L'estrosità comica che si leva da alcuni versi del Patecchio, non è un'estrosità che voglia giullarescamente divertire, ma un'estrosità che nasce da un'amarezza crucciata ».

[57] *Ib.*, p. 287. Devo aggiungere che ad Albino Zenatti (*Gerardo Patecchio e Ugo di Perso*, in « Atti dell'Accademia Lucchese », Lucca, 1897) parve fosse sfuggito al Novati il carattere di tenzone di quel componimento, da cui veniva in luce un altro poeta, rimasto sino allora ignoto, Ugo di Perso: ma occorre pur tener presente che Salimbene attribuisce tutto al Patecchio e che, se di tenzone si vuol parlare, molte volte essa rappresenta una pura finzione (v. N. Zingarelli, *Le origini della poesia italiana*, in *Franc. Novati* cit., p. 65). Di diverso avviso, cioè disposto a dividere fra Gerardo Patecchio e Ugo di Perso la paternità del componimento, è Giov. Gaetano Persico (*Le « Noie » cremonesi*, Soc. Tip. Modenese, Modena, 1951), dove si troveranno importanti notizie anche sulla struttura metrica delle *Noie*, che il Persico ritiene costituite di endecasillabi, distribuiti in stanze di dieci versi, rimati ABABABCCCC, con sestina finale di congedo (pp. 9 sgg.): di questa ed. si veda la recensione di G. Contini, nel « Giorn. St. della Lett. It. », 129, 1952, pp. 214-26.

[58] *Il Ritmo Cassinese e le sue interpretazioni*, in « Miscellanea Caix-Canello », Firenze, 1886 (poi in *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1889, pp. 99-133: si citerà da questa edizione).

d'ingannarmi dicendo che anche a molti studiosi de' nostri giorni sarà accaduto di ripeter la stessa cosa a proposito del Ritmo Cassinese ». Orbene, per riuscire a comprendere il senso del componimento, al Novati sembra opportuno, innanzitutto, liberare il terreno dalle ipotesi più audaci ed arrischiate, cresciute in modo davvero preoccupante intorno ad esso. E per prima cosa egli si propone di dimostrare la vanità dell'ipotesi del Rocchi,[59] il quale crede di poter affermare con sicurezza l'origine satirica di quell'antico documento della nostra letteratura, che sarebbe sorto nell'ambiente benedettino e diretto contro San Nilo, esponente del rigido monachesimo basiliano. Non si ha, invero, alcun plausibile argomento per credere che nel *Ritmo* sia rappresentato San Nilo, anzi, nulla permette neppure di menare buona al Rocchi la sua supposizione che il componimento sia una satira. Anche la congettura, sostenuta dal Giorgi,[60] che nel *Ritmo* si debba vedere un contrasto fra due personaggi non reali, ma fittizi, non storici, ma simbolici, che raffigurerebbero, cioè, la regola basiliana messa a riscontro con la benedettina, benché a primo aspetto attraentissima, non regge ad un esame approfondito. Sgombrato dunque il campo da questa ed altre ipotesi, il Novati ne propone una sua: il componimento dovrà essere interpretato allegoricamente. Ecco quanto egli scrive:

> Il poeta, che era, come dubitarne?, un monaco, fors'anco un cassinese, e fioriva in un'età, della quale non si possono determinare con precisione i limiti, ma che deve credersi non anteriore all'undecimo, e probabilmente non posteriore al secolo decimosecondo, desideroso di fare esperimento del proprio ingegno, e nel tempo stesso riuscire giovevole agli altri, si è accinto a dettare un'esortazione a coloro che, immersi nel fango dei terrestri godimenti, non sanno innalzare a più eccelsa mèta i loro sguardi, per indurli a scuotersi dal torpore ed assorgere, purificati, alla contemplazione dei piaceri oltremondani. E per rendere non solo più efficaci i suoi ammonimenti, ma anche più comprensibili al grosso intelletto dei suoi rozzi uditori, ha stimato opportuno rivestirli di forme concrete, direi quasi palpabili, e di coprirli della veste trasparente dell'apologo, dell'allegoria. Perciò ha foggiati due personaggi, dei quali l'uno, *vir magnu e prudente*, vestito forse delle lane monacali, sta a raffigurare l'uomo dedito alla vita spirituale; l'altro a simboleggiare chi giace sotto l'impero dei sensi. Ed in bocca al primo, che giunge da una regione ignota e misteriosa, anzi oltremondana, ha posto parole che descrivono le gioie di un'esistenza, sciolta da ogni laccio terreno; gioie che dall'Occidentale, incapace di raffigurarsene altre che non siano le bramate da lui, son riputate simili a quelle, di cui fruiscono in questo mondo coloro che son detti felici; perciò egli chiede se anche le vivande laggiù siano saporite e gustose come qui. E quando ode rispondersi che di vivande non fa bisogno in quel beato paese, accoglie con incredulità e stupore la risposta, e protesta che il suo interlocutore, se vive senza cibarsi, non deve esser un uomo....[61]

È facile vedere, da quanto s'è venuto esponendo, che l'interpretazione del Novati è rimasta, nelle sue linee essenziali, salda, anche dopo le indagini

---

[59] *Il ritmo italiano di Monte Cassino del secolo decimo*, Montecassino, 1875.
[60] *Il Ritmo Cassinese*, in « Rivista di fil. rom. », II, pp. 91 sgg.
[61] *Op. cit.*, ed. cit., pp. 126-27.

dei critici più recenti, che dovettero muovere da lui, dalla sua interpretazione, per portarla innanzi, corredarla di nuove prove, sostenerla con nuove scoperte. Lo stesso D'Ovidio, che portò i maggiori contributi all'intendimento del *Ritmo,* ebbe a riconoscere: « Chi spazzò tutte le ubbie [....] sull'intento satirico o apologetico del poemetto, sui pretesi appiccagnoli con le vicende interiori o estrinseche degli Ordini monastici, riducendolo a una mera parabola ascetica, e sforzandosi di ritrovarne il filo senza ingegnosità bizzarre né violente, fu il Novati, nel 1886. La sua dissertazione veramente magistrale, ammirevole per la pienezza della dottrina e pel vigore dell'argomentazione, fu e rimane fondamentale per l'intelligenza dell'insieme.... ».[62]

Di grande interesse è poi lo studio che il Novati dedica a Jacopone da Todi. Anche qui non sarà male accennare rapidamente alle principali interpretazioni critiche intorno all'opera del todino, a quelle almeno che precedettero il saggio novatiano, proprio per rendere più chiara la novità dell'atteggiamento del Novati. L'Ozanam, in un'opera del 1852, fu il primo ad occuparsi, con gusto e sensibilità, della poesia di Jacopone.[63] Se il Villemain [64] aveva potuto definire il tudertino « le bouffon du genre dont Dante était le poête », ponendone in rilievo la rozzezza della forma e la elementarità dell'ispirazione, l'Ozanam sa bene cogliere gli elementi dottrinali nel canzoniere del mistico todino: « Malgré l'obscurité dans laquelle le pénitent de Todi voulut ensevelir ses études et son savoir, déjà nous en connaissons assez pour le ranger au nombre des théologiens.... ».[65] E più oltre: « Nous n'avons pas oublié le poême où, désabusé des disputes de l'école, il prend congé des docteurs et des livres, pour aller à la verité par une voie plus courte. Mais il faut se défier de ces adieux que tant de grands esprits on faits à la science, et qui ne les ont pas prèservé de retomber sous ses lois, de vivre et de mourir à son service. Quand Jacopone croyait déserter la philosophie, il ne faisait que choisir entre les partis qui la divisaient, et quitter les dogmatiques par passer au camp des mystiques. Il y retrouvait une autre école qui commençait à Denys l'Aréopagite pour continuer avec Scot Érigène, Hugues et Richard de Saint-Victor, jusqu'à Saint Bernard ».[66] Non è dunque un incolto giullare, l'autore delle *Laudi,* ma dotto teologo assetato di misticismo che sa avvalersi, semmai, di un linguaggio rude e spontaneo allo scopo di av-

---

62 *Il ritmo cassinese,* in *Versificazione romanza,* « Opere di F. D'Ovidio », IX, III, Napoli, A. Guida, s. d., p. 5. Si vedano ora, su tutta la questione, le esaurienti pagine di A. Pagliaro (*Il ritmo cassinese,* in *Poesia giullaresca e poesia popolare,* Bari, Laterza, 1958, pp. 67-191) e inoltre l'importante lavoro di C. Segre (*La fonte diretta del « Ritmo cassinese »,* in « Giorn. St. della Lett. It. », 134, 1957, pp. 473-81) dove sono indicate le rispondenze e le affinità anche verbali tra il *Ritmo* e la *Collatio Alexandri regis cum Dindimo rege.*

63 *Les poêtes franciscains en Italie au treizième siècle,* Paris, Jacques Lecoffre, 1852.

64 *Cours de littér. franç. Tableau de la littér. du moyen âge,* Paris, 1851, II, pp. 2 sgg.

65 *Op. cit.,* p. 126; a p. 185 aveva scritto: « Lui qui avait pâli sur les traités d'Aristote et de Ciceron.... ».

66 *Op. cit.,* pp. 216-17.

vicinare la sua poesia alla comprensione degli umili: « Mais la satire de Jacopone est en même temps une prédication populaire: elle rappelle les hardiesses des orateurs contemporains, accoutumés à déchaîner le ridicule, à réjouir la foule, s'il faut, pour la convertir. L'insensé de Todi, qui autrefois entraînait à sa suite les enfants et les désoeuvrés, afin de les instruire par ses paraboles, continuait maintenant d'évangéliser le peuples par ses vers ».[67] Di qui « l'inégalité prodigeuse de son style, où il porte tour à tour les inspirations de la Bible, les formules de l'école, quelquefois la délicatesse des troubadours, mais bien plus souvent la grossièreté des chevriers et des bûcherons. Mais de là aussi ces nouveautés de langage, ces alliances de mots, ces figures que n'aurait jamais trouvées le poête d'une société plus polie et moins naîve ».[68]

L'affermazione dell'Ozanam, che Jacopone fosse da vedersi sotto il duplice aspetto di poeta-teologo e insieme di poeta-popolare, diede origine alle due opposte tendenze della critica successiva: ci fu chi volle accentuare l'elemento popolaresco della poesia del tudertino prospettando l'immagine di un Jacopone grossolano poeta errabondo che viveva la vita dell'umile volgo e lo ammaestrava col canto; e chi, per contro, volle mettere in luce soprattutto il tono dell'esperienza religiosa del frate di Todi, delineando la figura di un Jacopone mistico, tutto assorto nella vertiginosa contemplazione di Dio e preoccupato di rivelarne ai discepoli, per mezzo dell'espressione poetica, gli ineffabili misteri.

Il D'Ancona, in un vecchio saggio inserito dapprima in un fascicolo della « Nuova Antologia » del 1880, riprodotto con nuove cure negli *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli* (Ancona, 1884) e ripubblicato in un volumetto a sé stante, con qualche modificazione di forma e aggiunte bibliografiche,[69] accoglie soltanto quella, delle due interpretazioni accennate, che pone in evidenza il carattere popolare del canzoniere jacoponico: « Quando [....] egli [Jacopone] non è, come talvolta appare, un assai infelice poeta teologante, egli è veramente un sacro giullare, non dissimile molto dal veneto Fra Giacomino o dal lombardo Fra Bonvesin: è, forse anzi, in siffatte sue rime il tipo più perfetto del sacro poeta popolare in sul finire del decimoterzo secolo ».[70] E soggiunge: « Che Jacopo fosse un animale perfettamente ragionevole, non oseremmo sostenerlo. La sua non era neanche, qualmente oggi si direbbe, una vera pazzia ragionante; e come si avrebbe propriamente a chiamarla, non sapremmo; né a quei tempi, per disgrazia, c'erano alienisti da battezzarla con nome esattamente scientifico di derivazione greca. Visto però che componeva versi, si direbbe che fosse affetto di pazzia verseggiante; il che potrebbe portare a concludere che fosse pazzo due volte; ma la sua infermità

---

[67] *Op. cit.*, pp. 251-52.
[68] *Op. cit.*, pp. 269-70.
[69] *Jacopone da Todi il Giullare di Dio del secolo XIII*, Casa Ed. Atanòr, Todi, 1914 (le citazioni saranno fatte su questa edizione).
[70] *Op. cit.*, p. 6.

non consisteva soltanto nel far versi, e perciò quel titolo non la definisce compiutamente. In tanta dubbiezza contentiamoci di chiamare questo nuovo modo di essere del Nostro, colla denominazione ch'egli stesso gli ha dato di *santa pazzia*. Era insomma la sua una monomania religiosa, colle forme proprie all'indole di quei tempi, e che poteva non escludere in tutto il resto il ragionamento, o un certo special modo di ragionare. Era un composto di cose discordanti, che nella parola poetica e nel ritmo trovava il suo più appropriato linguaggio.... ».[71] E le laudi teologiche? Il D'Ancona se ne sbarazza in due parole: « Lasciando perciò in disparte queste rime, che l'autore forse scrisse per piacere a' suoi confratelli, e che solo in una cerchia assai ristretta potevano trovar favore, e senza ostinarsi a credere che sien proprio farina del suo sacco, Jacopone è in altre poesie degne di studio, perché in esse ci apparisce qual rappresentante del sentimento popolare de' suoi giorni. In queste, e sono fortunatamente le più, egli riproduce gli affetti delle plebi, nella stessa forma che avevano presso gli ultimi ordini della cittadinanza italiana, e col linguaggio che si adoperava nella sua provincia nativa. Più che Jacopone qui parla il popolo ».[72]

La formula danconiana *Jacopone giullare di Dio*, semplice e sbrigativa quale essa è, rimase salda per molto tempo e passò in tutti i manuali scolastici di letteratura italiana sostandovi a lungo, benché il Novati, già dal 1895, in una conferenza tenuta in Assisi su *L'amor mistico in S. Francesco d'Assisi ed in Jacopone da Todi*,[73] avesse insistito sul carattere fondamentalmente mistico dell'ispirazione jacoponica:

> Il vero Canzoniere di Fra' Jacopone non è un accozzo di rime giustapposte quasi a caso; dove si seguano senz'ordine componimenti sgorgati sotto gli impulsi disformi ed incoerenti di contradditorie emozioni. Esso ci si presenta in quella vece come la storia di un'anima, la narrazione delle vicende per cui lo spirito, infervorato nell'amore divino, giunge, sorpassando ogni ostacolo, a conseguire il suo fine supremo. Non a torto, sotto certi rispetti, lo si è paragonato al Canzoniere del Petrarca. Sono anche qui *rerum vulgarium fragmenta*: rottami poetici, cui dà coesione un'intima unità, un sistema filosofico, non privo di valore e d'interesse. Al pari di tutte le anime profondamente religiose, il poeta ama Iddio ed aspira senza posa ad amarlo maggiormente, a non amare che lui. Tutti gli istinti, tutti i desiderii che non hanno Iddio per obbietto gli appaiono come dannosi alla propria salute, e per assicurare il trionfo totale dell'amor divino sopra di essi, egli si sottopone a quella ferrea disciplina che la sua penna medesima ha descritto in un trattato latino, dove s'insegna ' in che modo l'uomo può tosto pervenire alla cognizione della verità e perfettamente la pace nell'anima possedere '. Il digiuno, la macerazione della carne, la mortificazione dei sensi, ecco i temi delle sue poesie, dove senza tregua s'inculca all'uomo di farsi umile, abbietto, di combattere la superbia, radice d'ogni male. Così man mano che nella meditazione della miseria umana, nel pensiero della morte le catene che avvincono l'anima alla terra si allentano, si frangono,

---

[71] *Op. cit.*, pp. 23-24

[72] *Op. cit.*, pp. 36-37. C'è ancora da avvertire che il D'Ancona giudicava tutta la poesia mistica di Jacopone su due strofe di laude, una delle quali sicuramente non autentica.

[73] Ora in *Freschi e minii del dugento*, Milano, Cogliati, 1925², pp. 187-204.

essa vede con indicibile gioia che la contemplazione le dà le ali a salire, che la distanza onde è separata dall'oggetto dei suoi trasporti, si fa a poco a poco minore. Così ad onta delle lotte interne, delle angosciose tentazioni degli amari scoramenti, essa avanza, avanza sempre. Ed eccola al piede dell'albero immenso, l'albero dell'amore divino, che nel timore ha sua radice e nudrimento. Aiutato dalla celeste bontà, lo spirito afferra un ramoscello pendente, l'umiltà, ed eccolo sopra il primo ramo della sacra pianta, l'amor nobile, che apporta come suoi frutti e sorrisi e sospiri:

> L'amor mi fece riso che m'à in su' prigion miso:
> Sospirame lo core che m'à ferito amore.

Di là si sale al *Calidum*, onde emanano lagrime e ardori: quindi all'*Acutum*, fecondo di contemplazione e di sprezzo di sé medesimo. Più alto ancora si distende il *Fervidum*, onde nascono la liquefazione ed il languore: quindi il *Superfervidum*, che crea di sé mancamento di senso, rapimenti. Ma sulla vetta più sublime sta l'*Inaccessibile*: ed i frutti suoi come potrebbe descriverli la parola del poeta? Giubilo, timore, offuscamento dell'intelletto caligante nella piena del contento: tale l'altezza perigliosa a cui guida Jacopone i suoi uditori.[74]

Dopo aver negato qualsiasi rapporto fra il mistico di Todi e i Laudesi (« I Laudesi hanno totalmente ignorato il poeta che la critica si è piaciuta asserire il loro maggiore rappresentante, il loro modello favorito! »), il Novati così continua:

> Ma per chi scriveva dunque il Tudertino le sue rime? Ei le dettò pe' confratelli suoi, per quell'anime ardenti che, sotto il vessillo francescano, cercavano al pari di lui la via della croce, l'unione assoluta colla divinità [....].
>
> Forse a taluno, avvezzo ormai a vedere in Jacopone il poeta popolare che getta, pervaso da santa follìa, al vento i cantici suoi, dorrà di doverne accogliere nella mente un nuovo ritratto, di riconoscere un filosofo meditabondo nel *sacro giullare*. Ma la verità ha i suoi diritti che non si possono distruggere. D'altronde il poeta di Todi, studiato sotto questo novello aspetto, merita, ci pare, anche maggiore attenzione. Certo della semente gettata a piene mani nel suolo umbro dal Serafico, la poesia sua è il frutto migliore; mercé sua l'Italia possiede un volume il quale costituisce una pagina di singolare interesse nella storia del Misticismo. Mostrar che anche Jacopone seppe tentare l'audace impresa di rivestire di espressioni terrene ardori ultrasensibili, di descrivere l'indescrivibile è assegnargli un luogo ben onorevole ed alto negli annali del pensiero filosofico e religioso, accanto a San Bonaventura, a Tommaso da Kempis, a Giovanni di Ruysbroeck.[75]

Quanto meditata e acuta sia questa sistemazione critica del poeta tudertino, appare chiaro dal saggio di Mario Casella, che inizia veramente un'epoca nuova per gli studi jacoponici.[76]

---

[74] *Op. cit.*, pp. 201-03.

[75] *Op. cit.*, pp. 203-04.

[76] Mario Casella, *Jacopone da Todi*, in « Archivum Romanicum », IV, 1920, pp. 281-339 e pp. 429-485. Per una storia della critica jacoponica e per una messa a punto del problema dei rapporti fra poesia e misticismo in Jacopone, si veda Luigi Russo, *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1929, pp. 7-38; e anche *Ritratti e disegni storici*, serie III, *Studi sul due e trecento*, Bari, Laterza, 1951, pp. 36-68; infine il saggio *Jacopone da Todi, poeta*, in « Belfagor », 30 nov. 1952, pp. 620-31; il succo dell'interpretazione del Russo è poi passato nel capitolo *La letteratura religiosa del duecento* della *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 28-37.

E interpretazione nuova si può dire quella che il Novati ci dà (trascelgo dai suoi lavori danteschi) dell'episodio di Bonagiunta da Lucca. È noto che Dante finge di incontrare il poeta lucchese fra i golosi del *Purgatorio* (c. XXIV) e che in un colloquio con lui intorno al vecchio e al nuovo stile poetico, indica i principî normativi della nuova scuola con le famose parole: «.... — I' mi son un, che quando Amor mi spira, noto, e a quel modo Ch' e' ditta dentro vo significando —». Bonagiunta risponde col dire di aver capito, ora, in che poggi la differenza tra l'uno e l'altro stile, fra il vecchio, del Notaro da Lentini, di Guittone, di lui medesimo, e il nuovo, di Dante e degli amici suoi. Dopo questa dichiarazione d'intelligenza, Bonagiunta, quasi contentato, si tacette. Ora, a parecchi parve strano che Dante avesse scelto, per glorificare il novello stile, proprio questo tipo di retrogrado, bistrattato nel *De vulgari eloquentia*, dove è posto in fascio con i *quamplures famosi viri* che non seppero assurgere al volgare cortigiano, ma s'attennero alle parlate municipali. Se si pensa che in capo alla lista, Dante pone Guittone e Brunetto, è facile comprendere qual giudizio potesse fare del lucchese, imitatore freddissimo dell'Aretino. Sviati da queste considerazioni, parve dunque ai più che Dante abbia voluto qui ironizzare: le parole con cui il lucchese esprime lo stupore provocato in lui dalle parole di Dante, fornirebbero la prova che egli, del discorso del Poeta, non ha capito un bel nulla. — Ah! — egli esclamerebbe — ora vedo quel che separa me, Jacopo da Lentini e Guittone da voi altri. Noi non scrivemmo al modo che dettava il cuore, come voi fate. Ma chi, sorvolando su questo, riguarda al rimanente, non trova differenza tra il vostro stile e il nostro.... —. Al Novati, questa interpretazione non parve sostenibile:

> Per mio conto difatti io veggo le cose ben diversamente. Il poeta, richiesto con curiosità rispettosa dal Lucchese, di accertarlo se veramente stia desso in presenza di chi diede allo stil novo più solenne sanzione col mirabile componimento: *Donne ch'avete intelletto d'amore*, elude, come modestia impone, la domanda, e si limita a dire: — Io son uno che canta sol quando amore lo spira —. Questa semplice dichiarazione è un raggio di luce che schiara d'un tratto l'intelletto oscurato del seguace di Guittone. — Ah sì, egli esclama, io comprendo finalmente quale fu l'ostacolo contro cui si ruppero gli sforzi miei come già quelli de' miei predecessori. Noi abbiamo cantato per seguire la moda, per svago, per vanità di letterato, per fuggir l'ozio; abbiamo chiesto alla riflessione ed al raziocinio ciò che dovevamo chiedere al cuore. Solo il cuore, gonfio di schietta tenerezza, come una pianta nel turgore primaverile di succhi, può ispirar un canto degno di vivere. Chi non si piega a cercar la fonte dell'ispirazione nel sentimento e si mette oltre, trapassa le leggi eterne della poesia, non scorge più la differenza tra i due stili, tra l'arte sincera, alata, e la produzione ammanierata, imbellettata e leziosa —. Questo è il pensiero di Bonagiunta, a mio credere....[77]

E che tale sia, il Novati ritiene di poterlo confermare con una prova non indegna di considerazione: tra le rime di Bonagiunta ci sono due sonetti, che son passati sempre inosservati dai critici, nei quali il lucchese si rivela se-

---

77 *Golosi in Purgatorio*, in *Freschi e minii*, pp. 158-59.

guace d'una scuola che non è più la guittoniana. In special modo, nel sonetto *Gli vostri occhi e' m'ànno divisi* si può cogliere con facilità — afferma il Novati — un'eco dello stil nuovo, di quella poesia che scorre con tanta dolcezza attraverso le rime della *Vita Nova*. Il vecchio avversario del Guinizelli ha dunque avvertito l'influsso della poesia dantesca, del Dante stilnovista. E forse questo ingenuo e tardo ravvedimento gli ha procurato l'indulgenza del grande Poeta:

> Tutto allora si spiega; l'apparizione sua tra i golosi del sesto girone, la benevolenza schietta di Dante, la solenne ritrattazione che egli fa dei suoi vecchi errori. Egli abiura i traviamenti passati, e Dante, pontefice dell'arte nuova, oltreché dal peccato commesso *per l'amor del gusto*, l'assolve, se mi è consentito il bisticcio, anche da quelli perpetrati contro il buon gusto....[78]

Anche il saggio su *Sordello da Goito*[79] è ricco, per noi, di sagaci osservazioni. Innanzitutto: perché Dante sceglie proprio la figura del trovatore mantovano per incarnarvi il più sublime fra gli affetti umani, l'amore per il suolo natale? Perché proprio quel Sordello le cui avventure giovanili, come il famoso ratto di Cunizza e le crude contese con trovatori e giullari contemporanei, l'intrigo amoroso con Otta di Strasso ed il matrimonio segreto, la fuga infine dalla Marca e l'approdo alle rive ospitali della Francia meridionale, avevano percorsa come un'eco l'Italia tutta? È mai possibile che Dante abbia voluto porre tanto in alto un personaggio che i biografi di Provenza e le invettive mordaci dei poeti rivali hanno così aspramente disegnato? E basterebbe il solo *Compianto* in morte di Ser Blacatz a giustificare l'alto ufficio che Dante gli assegna? Il Novati è persuaso del contrario. L'autore della *Commedia* ha dovuto certamente conoscere, della vita di Sordello dopo il suo passaggio in Provenza e il suo ritorno fra noi, episodi e particolari che la critica moderna è riuscita a rivelare soltanto in minima parte:

> Son pur troppo fogli staccati, pieni di lacune, d'irritanti dubbiezze, di sconcertanti oscurità. Tuttavia, non se ne può dubitare, Sordello in Provenza si risolleva; il cattano gentile al soffio della prospera fortuna riacquista la dignità signorile e l'innata alterezza....[80]

Un documento, comunque, l'abbiamo, ed importante: è il breve pontificio del 22 febbraio 1261 con il quale il pontefice Clemente IV, rinfacciando a Carlo d'Angiò la sua ingratitudine verso i nobili provenzali che con gravissimi sacrifici l'avevano seguìto in Italia e s'erano affaticati a guadagnargli un trono, trova modo di nominare anche il nostro trovatore rammemorandone a Carlo i servigi resigli:

> Non è, no, il trovatore che Clemente IV esalta con le magnifiche parole, che il re stesso compensa col dono principesco di terre e di castella, non il randagio amatore di

---

[78] *Golosi in Purgatorio* cit., p. 160.

[79] Nella «Lectura Dantis», Firenze, G. C. Sansoni, 1903; poi in *Freschi e minii*, pp. 117-141 (cito da questa edizione).

[80] *Op. cit.*, ed. cit., p. 132.

belle dame, il rapitor di Cunizza, bensì un guerriero invecchiato ne' marziali travagli, un saggio consigliere. Così nel Sordello, che vive gli ultimi anni della sua avventurosa esistenza al fianco del monarca francese, che riceve l'omaggio rispettoso di Lanfranco Cigala, il quale a lui si rivolge nella *tornada* di due serventesi, colla speranza, come sagacemente avvertiva il mio Rajna, d'arrivare più facilmente agli orecchi del re; io veggo delinearsi già (se non son giuoco d'una illusione), il profilo grave e pensoso dell'anima lombarda, leoninamente accosciata sullo scaglione del monte di purgazione....[81]

Quel piccolo spiraglio apertosi sugli ultimi anni della vita di Sordello, ci permette dunque di supporre che Dante fosse in possesso di elementi biografici ben più ricchi e completi di quelli da noi conosciuti, elementi che gli avrebbero permesso di delineare con ben maggior precisione e verità la figura del trovatore mantovano. I critici moderni, non potendo dunque documentare — sulla base delle assai esigue notizie che avevano sotto mano — la sorprendente stima che l'autore della *Commedia* mostra di nutrire per quel discolaccio di Sordello, furono quasi forzati a ritenere che la fonte prima, la sola necessaria dell'episodio dantesco sia stata appunto il famoso pianto per la morte di Blacatz. Quella lirica, così diversa per ispirazione e per tono dagli altri componimenti del Mantovano, avrebbe siffattamente colpito l'Alighieri, ch'egli volle affidata al cantore, il quale non aveva esitato a incitare i baroni d'Europa, vili e privi di virtù, a cibarsi del cuore ancora caldo e sanguinante del suo signore, l'ufficio di insorgere giudice dei principi adunati nella valletta amena. Il Novati, pur non revocando in dubbio che l'infuocata lirica di Sordello avesse esercitato sulla fantasia dantesca un grande influsso, crede tuttavia eccessivo ritenere tale lirica unica ispiratrice dell'episodio del *Purgatorio*. Dante non volle affatto indicare in Sordello il tipo ideale del patriota e più particolarmente del patriota italiano, e tanto meno egli fece di quella figura di rimatore un ghibellino, il quale non sa perdonare a Rodolfo d'Absburgo d'aver neglette le cose d'Italia, aggravandone con siffatta negligenza le condizioni, ma che tuttavia spera ed invoca ancora da un altro imperatore la salvezza della penisola:

> Sordello non rappresenta già nel *Purgatorio* l'amor di patria in generale e neppur l'amore dell'Italia, bensì personifica, a mio avviso, nella sua forma più caratteristica, più primitiva, se così posso esprimermi, la carità verso il natìo loco, la tenerezza figliale, che lega indissolubilmente l'uomo al terreno dove posò pria, dove fu nudrito dolcemente, dove riposano le ossa dell'uno e dell'altro suo parente. Dante ha voluto mostrare in lui non l'Italiano, bensì il Mantovano; e se egli sorge così impetuoso, obliando l'alterezza innata e l'abituale disdegno, ad abbracciare Virgilio, ciò è dovuto unicamente al magico suono di quel nome che spunta sul labbro del poeta: *Mantua me genuit*. S'egli non fosse nato tra i canneti del Mincio, se non traesse l'origine dal luogo ond'ei pure è venuto, avrebbe il cattano di Goito mutato sì prontamente contegno? No davvero. È dunque indubitabile: Sordello raffigura quel sentimento, quel vincolo che nasce dall'avere comuni, secondo dice Cicerone, i monumenti dei maggiori, i templi, i sepolcri.
>
> Ma codesto sentimento non esiste più nel petto degli italiani a' dì dell'Alighieri: esso ne è stato violentemente sradicato. In luogo suo i cuori non nutriscono che odio; e

[81] *Op. cit.*, ed. cit., p. 134.

dall'odio son generate le fazioni, per colpa delle quali appaiono partiti non gli abitanti soltanto delle città tutte della penisola, ma quelli pure de' borghi, e fin de' villaggi. Ovunque si getti l'occhio, dall'Alpi al mare, non si scorgono che fratelli intenti a lacerarsi l'un l'altro. Questa appunto è la cagione che provoca lo sdegno di Dante: e l'incontro delle due magnanime ombre, le quali solo per il dolce nome del paese natale si fanno festa e scambiano il bacio di pace fraterna, è la goccia, onde la piena del dolore trabocca improvvisa e violenta dal cuore esulcerato dell'Alighieri.[82]

Che la lettura novatiana del canto XIII dell'*Inferno*, dove viene tratteggiata la personalità di Pier della Vigna, riveli una punta di insofferenza dell'autore nei confronti dei moduli critici desanctisiani, non è certo inesatto affermare, anche se bisogna affrettarsi a precisare che il Novati è pronto a riconoscere il grande prestigio del De Sanctis e la sua non comune capacità di avvicinarsi al mondo poetico dei suoi autori. Alludendo, infatti, alle parole con le quali il critico irpino aveva puntualizzato il metodo dei commentatori danteschi che l'avevano preceduto,[83] il Novati esce a dire:

.... mi sono quindi domandato se veramente il campione illustre della scuola estetica non abbia peccato di parzialità, quando, instituendo sì rigoroso procedimento contro le varie specie di commenti, ha in un mazzo coll'altre tutte dannata a perpetuo bando, in nome della scienza, anche l'interpretazione storica. Trasportato dalla foga del suo pensiero, egli ha fatto, per essere schietti, troppo buon mercato dell'utilità che alla piena e verace intelligenza del poema sacro sempre e dovunque suol derivare dalla cognizione, esatta per quanto a noi, tardi nepoti, è ancora possibile conseguirla, degli avvenimenti sui quali esso è in larga misura fondato....[84]

Lasciamo stare se sia del tutto meritato l'appunto che il Novati muove al De Sanctis. Quanto ci deve interessare è una testimonianza di fede che il filologo cremonese qui ci enuncia: il Novati fu infatti appassionato seguace di quella scuola storica e di quel metodo storico che, seguìto e applicato da studiosi di ogni regione d'Italia, ebbe tuttavia in Torino la sua roccaforte: nel 1883, infatti, il Graf e il Renier fondarono qui, insieme con Francesco Novati, il « Giornale Storico della Letteratura Italiana ». Luigi Foscolo Benedetto, che si professa tuttora seguace di quel metodo, ebbe appassionatamente a dichiarare: « Nasceva grazie ad essi [= Graf, Novati, Renier] l'organo stesso del nuovo metodo: la rivista di cui il metodo aveva bisogno per la difesa dei suoi principî e per l'avvio alle sue applicazioni. Propugnatrice di

---

[82] *Op. cit.*, ed. cit., pp. 136-37. Osserva, comunque, il Parodi (in « Bullett. della Soc. Dant. It. », N. S., vol. XI, fasc. 6-7, 1904, pp. 180-81), alludendo ad una sua precedente interpretazione del personaggio dantesco (« Bullett. della Soc. Dant. It. », N. S., IV, 185 sgg.), la quale il Novati qui oppugnerebbe: « .... nel passo dantesco io non so distinguere fra l'un amore e l'altro [= l'amore per la grande patria, per l'Italia, e la carità pel natìo loco], e l'intonazione è tale, fin dal primo prorompere dell'invettiva, *Ahi serva Italia, di dolore ostello*, che la piccola Mantova sparisce dal nostro sguardo e i dolori singoli e il pianto delle città o delle borgate d'Italia suonano al nostro orecchio come un'unica voce d'un grande dolore comune ».

[83] Cfr. *Pier delle Vigne*, in *Saggi critici* a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1952, vol. I, pp. 106 sgg.

[84] *Pier della Vigna*, in *Freschi e minii*, pp. 59-60.

un ideale scientifico che era allora largamente sentito, quella rivista era divenuta di colpo l'organo per eccellenza della nuova cultura italiana: l'unico, possiamo dire, dal 1883 al 1893; il maggiore ed il più autorevole, quando sorsero anche altrove riviste rivali.... ».[85]

Non ci meraviglieremo dunque più nel sentire dal Novati la calorosa difesa di quel metodo, che si oppone, dobbiamo pur dirlo, alla faciloneria di taluni cattivi seguaci dell'indirizzo estetico:

> La storia però (ricordiamocene!), non dischiude i propri segreti a chiunque s'avvisi d'interrogarla, né interrogarla significa, come troppo facilmente credono taluni, compilare una specie di ' vocabolario di fatti e di date ', un'arida congerie di materiali e di ragguagli, onde lo spirito vivificatore è assente: ché se ciò dava noia giustamente al De Sanctis, non torna certo oggi meno sgradito per noi. Rievocare colla scorta de' documenti di quell'età a cui essa appartenne una grande figura storica, vuol dire invece ricercarne per entro alla notte misteriosa del passato le azioni, e da questa risalire agli affetti, alle passioni che le provocarono, e questi affetti risentirli, queste passioni provarle, quindi descriverle.... Così, e non altrimenti, noi comprendiamo la ricostruzione della storia, ed il lavoro che essa esige non è davvero men arduo di quello che a volte richiegga la creazione artistica essa stessa. Tempo, diligenza, pazienza sono certo elementi preziosi per iniziarla, ma non bastano, come non basta l'analisi pertinace ed acuta; occorre qualche cosa di più.... Chi voglia strappar dunque il suo responso all'austera Sibilla dee dar caccia per valli, per monti alle foglie lievi, e tosto disperse al vento, in cui ella segnò la ' sentenzia ' sua; e raggiuntele, non solo ricongiungerle e leggerle, ma meditarle e comprenderle. Duplice allora sarà la vittoria: sulla materia inerte, sullo spirito ribelle....[86]

Che occorre aggiungere? Tanta passione e tanta serietà non possono che dare ottimi frutti, qualunque abbia a essere il metodo applicato.

Prima di concludere questa rassegna,[87] vorrei ancora toccare un argo-

---

[85] *Ai tempi del metodo storico*, in *Uomini e tempi*, Milano-Napoli, R. Ricciardi ed., 1953, p. 23; e si veda anche L. Russo, *Maestri della vecchia scuola storica*, in *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, Bari, Laterza, 1946, pp. 37-62.

[86] *Pier della Vigna*, in *Freschi e minii*, pp. 63-64.

[87] Indicherò qui altri studi novatiani sulla letteratura italiana dei primi secoli: *Sulla composizione del « Filocolo »*, in « Giorn. di Fil. Rom. », tomo III, fasc. 6 [1880], pp. 56-67; *Dante da Maiano ed Adolfo Borgognoni*, Ancona, A. G. Morelli, 1883 (dimostra, contro l'atteggiamento scettico del Borgognoni, che un Dante da Maiano visse realmente sul principio del sec. XIV); *Tre lettere giocose di Cecco d'Ascoli*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 1, 1883, pp. 62-74; *La cronaca di Salimbene*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 1, 1883, pp. 381-423; *Notizie biografiche di rimatori italiani dei secc. XIII e XIV*: I. *Chiaro Davanzati*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 5, 1885, pp. 403-07; II. *Francesco da Barberino*, id., 6, 1885, pp. 399-401; *Giovanni Gherardi da Prato - Ricerche biografiche*, in « Miscellanea fiorent. d'erudiz. e storia », I, 1886, n. 11, pp. 161-67; *A proposito d'un preteso autografo boccaccesco*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 11, 1888, pp. 290-94 (si tratta del cod. Laurenziano pl. LXXVI, 13 che il Bandini credette contenesse postille di mano del Petrarca e del Boccaccio: esse sono invece di mano di Giovanni Manzini); *Bartolomeo da Castel della Pieve, grammatico e rimatore trecentista*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 12, 1888, pp. 181-218; *Bartolomeo da Castel della Pieve e la rivolta perugina (1368-70)*, in « Giorn. St. della Lett. It., », 13, 1889, pp. 454-56; *Per la biografia di Benvenuto da Imola, Lettera al prof. V. Crescini*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 14, 1889, pp. 258-68 (la lettera porta la data: Cremona, 24 luglio '89); *Ser Giovanni del Pecorone*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 19, 1892, pp. 348-56; *Il « De malo senectutis et senii » di Boncompagno da Signa*, in « Rendic. Acc. dei Lincei », serie V, vol. I, fasc. I, 1892, pp. 49-67; *Il Petrarca ed i Visconti. Nuove ricerche su documenti inediti*, in *F. Petrarca e la Lombardia*, Milano, Hoepli, 1904,

mento che il Novati appena sfiorò, ma che tuttavia offre un certo interesse per gli studiosi. Nel saggio intitolato *Un nuovo ed un vecchio frammento del « Tristran » di Tommaso*, pubblicato negli « Studj di filologia romanza »,[88] il filologo cremonese accenna ad un problema: quali possono essere i rapporti che legano il troviero anglo-normanno Thomas ed il raffinato Chrétien de Troyes? La questione è tutt'altro che risolta, ed è stata dibattuta a lungo. Dal Foerster, che ritiene Chrétien autore d'un romanzo su Tristano capostipite di tutte le altre redazioni della leggenda celtica e considera Thomas come imitatore del poeta champenois; al Paris,[89] che segue l'opinione completamente opposta; al Bédier,[90] molto più cauto nel giungere a conclusioni impegnative; allo Hamel,[91] che ritiene Thomas ispiratore di Chrétien; allo Hoepffner,[92] che postula una fonte comune all'uno e all'altro poeta, pur considerando Thomas posteriore cronologicamente a Chrétien; è tutta una ridda di supposizioni che si incrociano, si combattono a vicenda, si annullano, senza approdare ad una conclusione definitiva. Orbene, il Novati, nello studio di cui si discorre, polemizzando col Paris,[93] il quale sostenne che Chrétien per il primo, nel 1170, nel *Lancelot*, avesse introdotto la concezione dell'amor cortese, istituisce un raffronto fra i due poeti medievali:

> Io vorrei adesso spingermi più innanzi, ed affermare che Tommaso è soprattutto notevole per il suo carattere di poeta colto, che lo rende veramente il primo nel quale la passione amorosa si rivela vestita di que' tratti cortesi, cavallereschi, che dovevano essere poi tanto raffinati per opera di Cristiano di Troyes.[94]

E più oltre:

> La tendenza che ha suggerito a Tommaso di aggiungere alla storia che imprendeva a raccontare i suoi *diz* [= riflessioni, moralizzazioni], di darvi la prevalenza al racconto della vita intima anziché dell'esterna, allo studio minuto dei sentimenti; l'abuso delle digressioni e dei monologhi, la prolissità stessa e l'artifiziosità dello stile;

---

pp. 11-84; *Un esemplare visconteo dei « Psalmi poenitentiales » del Petrarca*, in *F. Petrarca e la Lombardia*, pp. 205-215; *Un'epitome poetica del « De viris illustribus » scritta nel Quattrocento*, in *F. Petrarca e la Lombardia*, pp. 245-252; *Per una novella del Sacchetti (Il granchio)*, in « Rassegna bibl. della Lett. It. », XIII, 1905, pp. 76-82; *Dante e San Francesco d'Assisi*, in *Freschi e minii*, pp. 169-83; *Federico II e la cultura dell'età sua*, in *Freschi e minii*, pp. 85-113; *Un poema francescano del dugento*, in *Attraverso il Medio Evo*, pp. 9-115 (si tratta di uno studio sull'*Anticerberus* di Bongiovanni da Cavriana, pubblicato la prima volta nella « Rivista Storica Mantovana », I, fasc. 1-2, Mantova, 1884 e sei anni dopo nella « Miscellanea Francescana », V, 1890 e VI, 1895) ecc.

[88] Cfr. vol. II, 1887, pp. 369-494.

[89] Per quanto riguarda il Foerster, si vedano le introduzioni alle opere di Chrétien da lui edite, nei volumi della « Romanische Bibliothek », stampati a Halle. Per il Paris, si veda *Cligès*, in « Mélanges de littérature franç. du moyen-âge », Paris, Champion, 1912, pp.229-327.

[90] *Le Roman de Tristan par Thomas, Poème du XII^e siècle* publié par Joseph Bédier, tome premier, Texte; tome second, Introduction, Paris, F. Didot, 1905, Société des Anciens Textes Français.

[91] *Cligès et Tristan*, in « Romania », XXXIII, 1904, pp. 465-89.

[92] *Chrétien de Troyes et Thomas d'Angleterre*, in « Romania », LV, 1929, pp. 1-16.

[93] *Étude sur les Romans de la Table Ronde, Lancelot du Lac, II, Le Conte de la charrette*, in « Romania », XII, 1883, pp. 459-534.

[94] *Op. cit.*, p. 388.

tutte insomma queste buone e cattive qualità sono le stesse che, disposate ad un più caldo accento poetico, si possono additare e son state additate come peculiari a Cristiano di Troyes, ignote anzi prima di lui.[95]

E ancora:

Se io metto a confronto con i personaggi tratti sulla scena da Tommaso quelli che Cristiano ha scelti come protagonisti del *Conte de la Charrette*, di quel poema, nel quale si vuole, come ho detto, che l'amore convenzionale, tutto cavalleresca cortesia, abbia fatta la sua prima comparsa; io veggo ad onta delle inevitabili dissonanze manifestarsi in essi tratti singolari di somiglianza.[96]

È vero che il Novati non ci offre una sua soluzione del difficile problema, anche perché a lui premeva soprattutto di dimostrare fallace l'opinione del Paris, ma è tuttavia possibile cogliere nelle sue pagine almeno questa affermazione: quel modo raffinato di concepire l'amore, che troviamo nelle opere di Chrétien, già affiora nel romanzo di Thomas, cronologicamente anteriore.[97]

Due parole ancora sullo « stile » del Novati. Qualcosa s'è fatto intendere, scegliendo opportunamente alcune citazioni dalle sue opere. Prosa ricca, a volte persino aulica, senza dubbio, ma vorrei aggiungere sempre calda, appassionata, viva, e che — cosa importantissima — riesce a trasmettere questo suo calore e questa sua intima passione al lettore. Talché si potrebbero a ragione adattare a lui, al Novati, le parole con le quali il Nostro, commemorando Gaston Paris,[98] ne delineava la figura di studioso: « Nessuna tra le doti più peregrine, onde suole risultare il filologo eccellente, il perfetto indagatore de' fenomeni linguistici e letterari, gli faceva difetto; ma egli non era soltanto uno scienziato acutissimo ed un meraviglioso erudito. Al sapere quasi sconfinato, alla critica sagacia, alla cautela sempre in vedetta, [....] accoppiava qualità eccezionali di letterato e di scrittore. Qualunque più scabroso argomento, trattato da lui, pareva acquistare chiarezza inaspettata, divenire capace d'interessare pur coloro che meno fossero a ciò preparati.... ». Il vezzo novatiano, e non soltanto novatiano, di inserire versi — per lo più di Dante — nel discorso critico, allorquando essi vi cadano acconci, dimostra non solo familia-

---

[95] *Op. cit.*, p. 410.

[96] *Op. cit.*, pp. 410-11.

[97] Il Novati si occupò a più riprese di letteratura francese antica e di letteratura provenzale. Si veda: *I codici francesi de' Gonzaga secondo nuovi documenti*, in « Romania », XIX, 1890, pp. 161-200; *Nouvelles recherches sur le « Roman de Florimont » d'après un ms. italien*, in « Revue de langues romanes », serie IV, v. V, 1891, pp. 481-502; *Un'avventura di Peire Vidal*, in « Romania », XXI, 1892, pp. 78-81; *Le livre de raisons de B. Boysset d'après le ms. des Trinitaires d'Arles, actuellement conservé à Gênes*, in « Romania », XXI, 1892, pp. 528-556; *L'epopea brettone nel medio evo*, in « Emporium », IV, 1896, pp. 216-26 (ora in *A Ricolta*, pp. 31-42); *La leggenda di Tristano e d'Isotta*, in « La Lettura », I, 1901, n. 1, pp. 26-32 (ora in *A Ricolta*, pp. 43-59); *Rapports littéraires de l'Italie et de la France au XII siècle*, in « Comptes rendus des séances de l'a. 1910 de l'Acad. des Inscriptions et Belles Lettres », Paris, aprile-maggio 1910, pp. 169-184 (è un riassunto di quanto il Novati già espose nelle *Origini*); *Narratori medievali: Dame Marie, la prima poetessa francese*, in « Emporium », XL, ott. 1914, pp. 254-63 ecc.

[98] Si veda *A Ricolta*, p. 222.

rità con i classici, ma tutta una cultura, una cultura umanistica, che s'è fatta carne della sua carne e sangue del suo sangue, s'è trasfusa completamente in lui, sì da affiorare con spontaneità, senza sforzo, nel momento più opportuno. Direi che, a volte, questa prosa così piena, così sorvegliata, ma mai o raramente — ripeto — fredda e accademica, si avvicini a un modo di scrivere proprio del De Sanctis. Si ponga orecchio a questo periodo, e ci si convincerà: « Benché Dante lo tratti con una particolare indulgenza (e ne vedremo fra breve i probabili motivi) ciò non può impedirci di considerare il lucchese quale incarnazione d'un tipo letterario che si perpetua, rinascendo senza posa dalle proprie ceneri, attraverso i secoli. Mettetelo a Norimberga nel secolo XV ed avrete il Bekmesser de' *Maestri Cantori,* fatelo passeggiare pettoruto per la Galleria degli Specchi a Versaglia ed avrete l'Oronte di Molière ».[99]

LUIGI DE VENDITTIS

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Il Novati nacque a Cremona il 10 gennaio 1859. Allievo di Alessandro D'Ancona nell'Università pisana, nel 1883, a ventiquattr'anni, licenziato dalla Scuola Normale Superiore e libero docente di *Storia comparata delle letterature neolatine,* fu chiamato all'Accademia Scientifico-letteraria di Milano come incaricato di quella disciplina. Nel 1886 ottenne la cattedra di *Letterature neolatine* nell'Università di Palermo e tre anni appresso fu chiamato a ricoprire la medesima cattedra a Genova. Nel 1890 lo ritroviamo nell'Accademia milanese come professore titolare, dove rimane fino al 1915. Morì a Sanremo il 27 dicembre di quell'anno.

La sua attività di studioso si compendia nella fondazione, nel 1883, col Graf e il Renier, del « Giornale Storico della Letteratura Italiana », nella fondazione e nella direzione della « Collezione Novati » (1903) e della « Biblioteca Storica della Letteratura Italiana » (1913), e inoltre nei vari contributi che diede agli « Studi medievali » (1903-14), a « Il Libro e la Stampa » (dal 1906 in poi) e ad altre riviste.

Per più folte notizie, si ricorra alla voce *Franc. Novati* dell'« Enciclopedia Italiana », dovuta alla penna di Angelo Monteverdi, e alla rapida traccia biografica segnata da Giovanni Titta Rosa nel « Dizionario Letterario Bompiani », e inoltre all'articolo di Ezio Levi nella « Rivista d'Italia » del 29 febbr. 1916 (anno XIX, fasc. II, pp. 253-58).

Per la bibliografia delle opere, sarà sufficiente ricorrere ai due repertori citati (*Bibliografia degli scritti di F. Novati,* Milano, tip. Romitelli, 25 marzo 1909, purtroppo inesatta e incompleta, anche per il periodo di tempo contemplato; *Elenco cronologico degli scritti di F. Novati (1909-1916),* nel volume miscellaneo *Francesco Novati,* Società St. Lombarda, Milano, 27 dicembre 1917, pp. 225-31). Ad altri scritti novatiani, non indicati né nell'uno né nell'altro dei due repertori, s'è fatto cenno nel corso del « ritratto ».

---

[99] *Golosi in Purgatorio,* in *Freschi e minii,* p. 154.

MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

IL CARDUCCI A RISCONTRO COL SEICENTO *

1. Prospetto storico-critico.

La letteratura della Controriforma spiacque al Carducci, come segno ed espressione di decadenza nazionale; tuttavia il sentimento della patria italiana e della religiosità cristiano-cattolica d'impronta nazionale, e l'ammirazione per il lavoro del pensiero e della scienza, e l'affetto per ogni forma di tradizione nostra di costume e d'idioma non gli impedirono di ben intendere i valori letterari del secolo del barocco, che gli storici romantici giudicavano con mente avversa e generica, o per ragioni di contingenza politica — infatti la Santa Alleanza risuscitava l'immagine odiosa dell'alleanza tra l'impero di Carlo V e di Filippo II col papato e, per contrario, la lotta contro ogni specie di conservatorismo tendeva a svincolare l'uomo e l'arte da ogni violenza di autorità —; o per ragioni di ideologia filosofica, sostenute specie dagli hegeliani, che misuravano l'arte secondo i valori di trascendenza ideale e di rappresentazioni sociali; nemici di ogni principio retorico e di filiazione storica delle opere e di ogni svolgimento dei generi e delle forme. Al Carducci giovane interessavano innanzi tutto gli elementi verbali, espressivi, lirici: il ritmo, il metro, il colore, l'immagine, il tropo. Infatti la battaglia degli « amici pedanti », scoppiata intorno a un povero libretto di versi, e le prime *Rime di San Miniato*, e la prolusione bolognese del novembre del '60 convergono sul punto del linguaggio letterario e d'arte, da doversi ritemprare e ringagliardire dopo la spossatezza in cui era caduto nel peggior abuso dei principî romantici. Il tempo barocco offriva invece elementi eccitanti allo studio delle forme: tempo, esso pure, di svolgimento, o di maturazione, o anche di corrompimento della materia sensitiva del linguaggio; ma che pur agiva con la coscienza che l'arte fosse più che la natura, e che migliore della sanità poco espressiva ed anemica fosse la malattia, purché rigogliosa, delle forme. A noi pare che il Carducci, sempre, agitando l'idea della classicità, ne avesse via via un'immagine variante e perfino inquieta; e che, analizzatore squisito degli spiriti del linguaggio, plaudisse ogni qual volta nuovi incrementi, con arditezza manipolati, rigenerassero gli aspetti ed i sensi dell'arte. Il piacere della letteraria lettura prevaleva alla viva applicazione del pensiero sui valori di meditazione e di scienza. Nell'opera carducciana ciò vien dimostrato dai vari studi sugli scrittori anche più austeri e sui secoli più alti della nostra cultura; ma si accentua in modo particolare su autori e tempi di gusto, ch'egli pur dice, corrotto o in via di esserlo, e di decadenza; e più sentitamente sull'età barocca, cioè dal Tasso al tramonto dell'Arcadia, che anche per il Carducci segna la fine del barocco; ma, in antitesi con esso, mancando di libertà e di naturale pienezza, si presenta al suo occhio di storico come una specie di artificiosa attenuazione di quel gusto: dovuta anch'essa a condizioni morali e

* Questo saggio, che noi riteniamo molto importante, perché fa luce sull'atteggiamento del Carducci, e sulle sue divergenze dalla storiografia, che poi fu la storiografia romantica del De Sanctis, viene spostato dai « Saggi » alla « Miscellanea e varietà », per poterlo pubblicare tutto in una sola volta. (N. d. D.).

politiche poco favorevoli, poiché quell'Arcadia ha l'impronta della « clarté » — facoltà non propria del genio italiano — e il costume francesizzante sostituisce nel nostro paese quello spagnoleggiante. Perciò, a rinascere veramente, c'era bisogno dell'opera del Parini e dell'Alfieri, e non del Metastasio, prole pur esso di Torquato Tasso e del Marino, anche se più corretta e meglio assettata.

L'interesse propriamente critico e letterario del Carducci per il Seicento ha inizio nel periodo dei primi studi e si dirada intorno al '65; ed è variamente documentato dai saggi sul Tassoni, il Rosa, Alessandro Marchetti; dalla prolusione al suo primo corso bolognese; dalle testimonianze epistolari. Queste ultime dicono forse meglio le ragioni delle sue letture, scoprendo ciò che nella polemica scritta talvolta poco appare: cioè il suo « anticivilismo », o con altra parola il suo antidesanctisianesimo. Il maestro napoletano e la sua scuola avevano sovrapposto le idealità civili e umane a quelle umanistiche; e il Bonghi, per le *Lettere* sulla impopolarità della nostra letteratura, uscite in libro nel '58, aveva eccitato la reazione dei conservatori. Il Carducci, in una lettera del '57, rileva la presenza dello spagnolismo nella lirica italiana, pur di stile greco e latino, del Marino, del Chiabrera, del Testi; e pur notando a censura la « tensione continua del concetto », la « niuna molleggiatura dello stile » e la natura dell'armonia, reggentesi di continuo « sopra un suono alto, assordante, ricascante nelle medesime pose », ed altro, conclude: « pure son poeti calorosi, fecondi di maniere di coloriti di frasi di stile, han passaggi bellissimi, e talvolta son lirici perfetti: basta che tu non chiegga loro l'affetto, come divinamente lo trattarono Greci e Latini ».[1] Naturalmente, in una prospettiva storica, ch'è il tema della citata prolusione, entrano anche le considerazioni morali e civili a spiegare i caratteri di quell'età — per il Carducci la terza — che dal Tasso giunge alla metà del Settecento: « Trista età, nella quale, quanto acquista la storia di erudizione e di critica, tanto perde dell'uso pratico e della vitale armonia delle forme ».[2] Allora il letterato da cittadino si fa accademico e cortigiano; la lingua non viene più concordata col popolo, ma si vincola con gli esempi della letteratura illustre o si decide per prepotenza politica; inoltre si rompono i legami tra le singole discipline d'una medesima civiltà, sicché si hanno « frammenti di letterati, anzi che letteratura ». « Convenzione elegante », quella dell'ultimo Cinquecento, per cui l'arte dapprima s'impicciolisce e in seguito eccede per ismania innovatrice, contrastata efficacemente dai « conservatori »: quali sarebbero il Galilei e la sua scuola, di Toscana e fuori, la triade dei gesuiti maggiori (Bartoli, Segneri, Pallavicino) ed i chiabrereschi (pp. 267-268). La « tristizia » di quell'età tocca dolorosamente il pensiero dello storico, quando ne considera lo stato politico religioso e morale;[3] ma assolto questo suo dovere, retaggio dello spirito del Risorgimento, avvicinandosi agli autori, ad uno ad uno e alla prova della pagina, il Carducci se ne dilettava e ne riconosceva l'originalità e la benemerenza per gli apporti ch'essi davano ai caratteri della lingua e dello stile. Ogni età aveva il suo genio, a cui il gusto e lo spirito del lettore dovevano aprirsi: egli, per suo conto, si riteneva, in fatto di intendimento del bello, scettico per ogni forma esclusiva, e panteista e politeista; non « civile », perché i critici « civilisti » hanno la veduta chiusa; « ed io invece — scrive nel '64 — amo i latinisti del quattrocento; prediligo gli accademici del Cinquecento: *mi diverto un buggerio* (che in Toscana vale: a gran dovizia) co' secentisti: mi consolo con gli arcadi; mi svagano gli infranciosati.... Così ogni letteratura è essenzialmente civile, anche quelle dei berneschi dei mariniani e Pietro Aretino ».[4] Situazione paradossale, entro cui i termini dell'antitesi ideale sussistono, ma perdono

---

[1] *Lettere di G. C.*, ediz. naz., Bologna, 1938, I, p. 256.

[2] *Primizie e reliquie* ecc., Bologna, 1928, p. 261.

[3] Si consideri il passo, tra i più nobilmente ispirati del Card. storico, sull'Italia di fine Cinquecento: « Sempre grande il sacrificio; ma quando sia una nazione che si sacrifichi, è cosa divina » (*Dello svolgim. della letter. naz.*, in *Opere*, I, p. 187. - 1871).

[4] *Lettere*, ed. cit., IV, p. 125.

acume: trista età, ma offerente bei pascoli al divertimento letterario; scadimento dell'abito civile, e pure a lor modo civili i suoi letterati: e non solo Tassoni e Boccalini e Campanella e altri, che formano «l'eredità santissima del pensiero italiano»;[5] censura del gesuitismo, che «aduggiò a grado a grado, non che la poca vita d'Italia, ma e la cattolica», congiungendo promiscuamente l'indifferenza con la superstizione del perdurante paganesimo;[6] e insieme ammirazione dei tre maggiori scrittori gesuiti, «che all'abbondanza dignitosa del Cinquecento scemarono frondosità, e, benché non senza una lor maniera non raramente viziosa, le aggiunsero calore e spiriti»;[7] disperso il linguaggio letterario e poetico, già forte e puro nel Trecento e Quattrocento, nazionale e popolare nel primo Cinquecento; ma indi, sotto l'influsso spagnolo e accademico, pur capace di spiritosità con aria classica. Perciò ove, nei tempi grandi e pieni, sensi e pensieri si convalidano a vicenda, nei tempi minori le virtù si specializzano e si raffinano; e il pensiero diventa acutezza, il sentimento immaginazione, la delicatezza lascivia e la schietta natura una specie di barbarie dell'estro, ricercata e ritrovata nelle pieghe del temperamento individuale. E dove manchi la libera concordanza dell'animo, agisce una certa convenzione del gusto, che a suo modo è pur genio e socialità e civiltà; tanto è vero che, mentre quel gusto permane, si scoprono e si ravvivano prospettive nuove nella realtà del secolo: la regione, la provincia, la lingua dialettale, l'aneddotica del costume locale; ricerche ed esperimenti prima insueti, che quando diventano temi propri e conclusi nella coscienza degli scrittori segnano una novità ed aprono cammini all'Arcadia ed anche oltre. Degli storici romantici il Carducci fa propria, talvolta inavvedutamente, la maniera d'intendere i secoli per antitesi, allo scopo di meglio scorgerne le note spiccate: procedimento che porta a rompere le linee di passaggio d'uno in altro, cogliendo solo il diverso senza concordanza. Ma meglio aderiva al suo gusto di filologo quando ricongiungeva nel riconoscimento affettuoso della tradizione ciò che il pensiero troppo veloce aveva separato; e allora l'Arcadia gli mostrava una faccia volta al Seicento,[8] e l'altra al romanticismo, rivelando caratteri e segni comuni a quelli con cui di solito si definiva il «decadimento» secentesco: il tumido, il grottesco, il concettoso, il raffinato con capziosità: che negli scrittori peggiori erano «ciarpe vecchie e sgualcite», nei migliori, forme aperte all'avvenire.[9] In tal modo il Carducci dichiarava il suo fastidio per la letteratura fiaccamente borghese, con la coscienza che quell'altro gusto, dall'apparenza fuorviata ed eccitata, seguiva una tradizione italiana ed antica pur essa, se Alessandria e la Spagna romana ne avevano dato le prime forme nei due aspetti dell'epigramma brillante e del sensitivo caricato e con enfasi.

2. La linea tosco-secentesca.

La religione carducciana della classicità non rispettava le convenzioni della retorica, né lo svolgimento storico di essa. Classico, nel senso ingenuo e sublime, gli appariva Omero, il «divo Omero», ch'egli sentiva con animo vichiano; e in senso vichiano, rifatto foscolianamente, egli si rappresentava la figura del mitico poeta nelle sue prime *Rime*. In quel punto la poetica carducciana corrisponde alla sua religione del bello; da al-

---

[5] *Opere*, II, p. 111.

[6] *Ibidem*.

[7] *Primizie* ecc., p. 267.

[8] «Il primo elemento dell'Arcadia è l'arte del Seicento nelle due forme: la raffinata e arguta, epigrammatica e madrigalesca; la solenne e concitata e pomposa, lirica e pindareggiante» (*Opere*, XIII, p. 26).

[9] Come testimonia il suo consenso per l'arte strana e allora male compresa di C. Dossi, autore di *Colonia felice* e di *Gocce d'inchiostro*: «uno dei pochi che faranno la nuova letteratura.... oltre le frontiere del gusto borghese.... A momenti sbalordisce.... Salvo alcune manierature, ne sono innamorato» (*Lettere*, cit., X, p. 181 e IX, p. 313). Sull'Aleardi «marinista», v. *Opere*, V, pp. 36-38.

lora in poi, uscendo dalla prospettiva dei primordi, « classicità » è coscienza e volontà di espansione letteraria; ritrovamento e rinnovamento sul cammino della tradizione; nel distacco c'è l'arbitrio, nella conoscenza col già sperimentato ed espresso nei secoli c'è la necessità. Solo nella polemica antiromantica il pensiero del Carducci « scudiero dei classici » si irrigidisce; ma nel suo giudizio di storico e nella sua sensibilità poetica classicità vale come modo di incontro tra natura e cultura; e allora la retorica diviene estetica. Fin dalla prima giovinezza, al tempo delle poesie anteriori alle *Rime nuove* e dei saggi critico-storici sul Tassoni il Rosa e il Marchetti, egli ritiene ben classica la letteratura toscana o sotto l'influenza della toscanità; ma quei suoi toscani egli saggia e gradua e diversamente ama proprio secondo quei caratteri che l'età del Tasso e il Seicento mettono in rilievo: lo spiritoso, il vivace, il colorito; il nerbo, l'incisività, la sintassi rotta e imprevista; la preferenza per la lirica rispetto alla logica dimostrativa, per l'immagine rispetto all'idea. Potremmo anche dire che il gusto, quale il Carducci educò leggendo la letteratura cinquecentesca, è già preoccupato o sollecitato da quello secentesco; come mostrano le linee ch'egli traccia, ascendenti e dipendenti, tra gli scrittori dei due secoli: Firenzuola, Caro, Berni, Menzini, Rosa, Salvetti, Caporali; ed altri. Su questa linea tosco-secentesca troviamo allineati i suoi consensi e dissensi; fuori di essa — poiché le avventure della cultura lo trassero anche lontano — il suo giudizio oscilla, passando dalle indicazioni del gusto alle considerazioni storiche, politiche, morali. Il suo interesse è più vivo e insistente là dove il fatto espressivo offre più elementi allo studio della formazione stilistica. Perciò la grande prosa toscana del Seicento, nel suo genio maggiore, il Galilei, segna una supremazia che corrisponde all'altezza del pensiero scientifico di cui è nutrita; ma quella asciuttezza, ch'è aderenza alla proprietà logica del periodare, lascia poco spazio alla immaginazione. Quella prosa, egli confessa in privato, « so anch'io ch'è bella, ma quando avete detto ch'è bella, è tutto finito. Bella ed oscura e difficile ».[10] Ma quindici anni prima, nella prolusione bolognese, allineati Galileo e gli altri scienziati toscani tra i « conservatori del gusto », aveva riconosciuto ad essi qualcosa di più: il merito di aver aggiunto alla « proprietà elegante dell'età córse » « determinata precisione e sveltezza ».[11] Il Redi gli appare schietto, ma con facoltà di stile ormai prossima ad esaurirsi: « l'ultimo de' Toscani », cioè troppo definito e perfezionato e senza estro.[12] Ma se lo scrittore di mera scienza si eclissa nel lume della sua perfezione, il Magalotti è messo più avanti, perché di spirito più sfaccettato, anche se di piglio un po' pericoloso: « è come l'anello fra i due secoli e i due periodi », per la ragione ch'egli visse in quel « periodo crepuscolare, dirò così, della cultura toscana, che intercede.... tra lo spegnersi della scuola di Galileo e il luccicar debole d'una nuova scuola di estetiche imitazioni »: [13] il quale ultimo punto è forse allusivo all'incontro letterario dello scrittore toscano con la cultura epicurea francese, delicata e insieme ardita: specie col Saint-Evremond. E pure il Carducci si sentiva radicato in questo epicureismo « fin de siècle », ch'era segno di liberazione morale dalla « lascivia bigotta dei costumi » e che dottrinalmente proveniva dall'empirismo naturale dei galileiani: [14] ragione e ispirazione che indussero il Carducci a ridare al pubblico italiano la traduzione da Lucrezio del Marchetti, difendendo insieme dai detrattori quelle forme di endecasillabo ch'egli riteneva tra i più rappresentativi del Seicento, accanto allo sciolto lirico del Chiabrera: questo di « più accese tinte e modi nuovi al famigliare »; quello « prenunzio, in più parti, de' moderni buoni ».[15]

---

[10] *Lettere*, ed. naz., IX, pp. 212-213 (1874).

[11] *Primizie* ecc., p. 267.

[12] Il Card., studiando gli esempi della poesia bacchica italiana, cita Rolli e perfino il marchese Maffei; e non fa parola del ditirambo del Redi. « Era come dirgli che la sua poesia manca di Bacco »: così il Pancrazi, nel *Corriere della Sera* 18 febbraio 1926.

[13] *Opere*, XIX, pp. 328-329 (1863).

[14] *Opere*, II, p. 224 (1864).

[15] *Opere*, XIV, p. 282 (1892).

Nel confronto con i suoi prosatori toscani, dichiarati ed elogiati con detto onesto, quanto più ammirabili gli appaiono i tre gesuiti — il Bartoli, il Segneri, il Pallavicino —, che egli pur vuole « conservatori » del gusto letterario, cioè classici, e di così forte potenza da indurlo ad affermare il principio dell'autonomia dell'arte e l'eticità e civiltà del bello, quali siano le idee civili religiose e morali degli scrittori: principio, se non dichiarato pubblicamente, pur vivo ed operante quando egli rimane un lettore letterario e non un « civilista ».[16] Raccolti in triade, essi rappresentavano il miglior umanesimo cattolico dell'età della Controriforma; ma quando, nell'estate del '61, il Carducci si diede tutto alla lettura del Bartoli, questi emerse giganteggiando. Le cose trattate nell'*Asia* gli sembrano, sì, « vili, piane, risibili, quando non sono abominevoli »; ma « lo stile è di gran maestro: straordinario, e pur riportabile ai classici »:

E' mi fa — egli confessa — il medesimo effetto di Livio: parmi di andare con gran pace, con anima serena e sollevata ad alti pensieri per un vasto per un immenso mare tranquillo, sotto cielo tranquillo, seminato di isole verdissime, amenissime, rasentando anche sublimi e selvose scogliere, e di quando in quando vedere il turbine affoltarsi lontano.... Che ricchezza spropositata di lingua, di modi, di colori! Che padronanza superba di stile in cotesto magnifico scrittore!... E come narra, come descrive! come leva la sua grande voce nell'alta eloquenza!... Di così grandi maestri di' stile l'Italia ne ha pochi; di così varii, forse niuno oltre lui.[17]

Qui si canta a gloria il Seicento gesuitico, per quel naturalismo magico e sorprendente, verso cui il Rinascimento si era avanzato con discrezione, specie quello toscano; ma più ardito il veneziano con Pietro Aretino e il Calmo, e il napoletano col Tasso, il Bruno, il Tansillo, il Marino. Ma al Carducci l'Aretino repugna e gli pare autore secondario e padre corrotto di una letteratura moderna anche più corrotta. Giudizio fuorviato e maligno, poiché il realismo vivacissimo dei dialoghi e il sentore di vita naturalmente poetica tra sfondi di ambienti e di costumi intuiti liricamente e con infinita varietà di disegno e di colore, quali ci mostrano le lettere aretinesche, ben dovevano corrispondere al gusto carducciano del bello « caricato », ma rimasto estroso; e invece il Carducci si sofferma sugli elementi del « barocco soprannaturale » del Calmo, mescolanza « giocosa » di cristianesimo romanzesco e di paganesimo accademico, che porterà poi alle Fiabe del Gozzi.[18] Tra i suoi « napoletani » non compare il Bruno, che fu come scrittore la grande scoperta dell'Ottocento romantico, approfondita poi da quello positivista. Infastidito e impacciato, dapprima lo trattò con indifferenza e più tardi accolse, senza adattarlo al suo sentimento, il giudizio di Alberto Mario. Ad amarlo come artista gli fu di impedimento la sconcezza e noiosità della sua immaginativa (nel *Candelaio*) e l'astruseria metafisica del suo sistema, a cui manca « la virtualità dell'elemento morale » e « la fede nell'azione ».[19] Agli scrittori meridionali il Carducci non riconosce la facoltà dell'equilibrio e gli paion negati insieme « alla concezione feconda e vitale del fantasma »;[20] idonei alla filosofia (che poco egli intendeva) e alla musica (di cui pur diffidava), ma non all'arte. Perciò il Bruno rimane dinanzi al suo spirito

---

16 *Lettere*, ed. naz., II, p. 286 (1861).

17 *Lettere*, ed. naz., II, p. 286 (1861). — In una nota delle *Lettere italiane*, a cura del Card. e del Brilli, si riferisce il parere di R. Fornaciari sul pregio del Bartoli scrittore, accomunato al Firenzuola e al Caro di *Dafni e Cloe*: « i tre più mirabili coloritori in prosa che abbia forse la nostra antica letteratura » (Bologna, ediz. V, p. 209). Un passo più avanti nella ricerca dell'eleganza, e si ha la prosa del p. Bresciani, ampiamente adottato in quella scelta di letture. — Il diverso giudizio che sul Bresciani scrittore aveva dato il De Sanctis (*Saggi critici* a cura di L. Russo, Bari, 1953, I, p. 76) mostra il diverso spirito sociale dei due metodi critici e l'arretratezza, per abito aristocratico e gusto del meraviglioso, della scuola carducciana.

18 *Opere*, XV, pp. 417-418.

19 *Opere*, XII, p. 386 (1889).

20 *Opere*, I, p. 145.

come un enigma fumoso e un po' tormentoso; e, impotente a chiarirselo, il Carducci si limita a ironeggiare sul « più grande metafisico del Rinascimento ».[21] Il Marino lo infastidiva per la « volubilità delle chiacchiere » poetiche fra i meandri della strofe lunga; ma lo approva nell'arte della strofe chiusa, specie nel genere del sonetto narrativo e descrittivo, di notevole fortuna poi fra i lirici d'Arcadia.[22] Il punto d'incontro più vivo tra il Rinascimento toscano e quello meridionale ha luogo nella prosa, prima per merito del Sannazaro, poi del Tasso, « magnifico nelle prose e da riporre tra' migliori cinquecentisti e forse al di sopra »,[23] sempre originale e grande, pur negli eccessi e nei languori del suo sentimento poetico, trattando il genere lirico e l'epico.

Il criterio sceverativo del Carducci non derivava da una filosofia dell'arte, ma da una poetica e retorica, fondate sulla varietà delle tradizioni e delle regioni, tutte da accogliersi a patto che il toscanesimo non andasse sommerso e invece si accrescesse via via, mostrando la sua perenne vitalità rigenerativa, e proprio allo scopo che esso non si impoverisse né divenisse inerte, isolandosi in una Italia che andava perfezionando i quadri letterari dei propri regionalismi. Su questo tema il Carducci si poneva sullo stesso piano del De Sanctis, che francamente notava come segno di buon augurio la fermentazione della fantasia e del linguaggio popolare, che alzava il dialetto a dignità d'arte e meglio coloriva i caratteri locali della cultura. La dialettalità dell'arte invece poco attirava il Carducci, specie nelle manifestazioni fuori di Toscana; e talvolta queste gli rimanevano ignote, anche se grandi e schiette, come negli esempi del Basile. Meglio al suo orecchio suonava lo spirito popolare quando esso rinunciava ad una propria forma, penetrando l'arte maggiore e ravvivandone tutti i generi: che era per lui la funzione storica dell'elemento idiomatico entro quello letterario. E gli piacevano anche gli incrementi di nuove forme letterarie elaborati con altre forme già esistenti ma indi spossate dall'uso, che perciò con nuovo studio potevano riesprimere altre virtù di eleganza, di vivacità, di forza. Poiché alle forme d'arte di equilibrio lieve il Carducci preferiva quelle più rigogliose e lavorate; indicava l'acme del volgare, perfezionato dagli apporti degli scrittori greci e latini, nel pur « ingenuissimo toscano » del Cinquecento; e quella tradizione ammirava anche « superbamente » entrata nell'anima del Tasso tra « l'aria spagnolesca » del secolo.[24] Il Tasso gli si presenta come l'esempio spirituale e artistico forse più importante della nostra letteratura per le profonde antitesi che lo scuotono, per la pienezza degli elementi pagani e cristiani, antichi e moderni; per la infinita proiezione dei suoi spiriti e del suo stile nella letteratura e psicologia posteriore; per la sua presenza viva nella letteratura europea, anche a mezzo delle sue opere minori. Grande, ma senza i pericoli della grandezza, è il Tasso delle prose: « esempio stupendo di perfezione », indi tralignata fra i secentisti, è il Tasso delle Rime e del poema, che nella sua perfezione stessa « maturò i germi della corruzione futura ».[25] L'anima del poeta gli si presenta secondo la descrizione che i romantici avevano data: di cristiano, anzi di « cavaliere del medio evo, erede di Dante, smarrito in mezzo al Rinascimento, tra l'Ariosto e il Machiavelli, tra il Rabelais e il Cervantes »;[26] e la pena, ch'egli porta, della duplicità dell'esser suo, è la sua grandezza spirituale e la irrequietezza geniale del suo stile. Poeta « per quel sentimento elegiaco dell'individualità, che tutta colora le cose sue », egli, uomo di lettere, versa la cornucopia inesausta di voci, d'immagini, di sensi al secolo barocco e all'Arcadia; poiché la malattia del suo

---

[21] *Opere*, XII, p. 364 (1889). — Più tardi, nella prefaz. agli *Scritti politici* di A. Mario (1901), il pensiero del Bruno è presentato più positivamente, ma dietro la traccia del Mario.

[22] *Opere*, XIII, p. 27 (1886).

[23] *Primizie* ecc., p. 263.

[24] *Lettere*, I, p. 256 (1857).

[25] *Primizie* ecc., p. 263.

[26] *Opere*, I, pp. 182-183 (1871).

gusto è più feconda di ogni altra intatta sanità. E per amore del Tasso, nume presente, il Carducci guarda alla letteratura gesuitica, che ne fu ampia ereditiera, con rispetto e consenso, quali non si ebbero da parte dei critici romantico-idealisti, nonché dei puristi toscaneggianti.

La prospettiva del giudizio carducciano sul Tasso è fuori della tradizione critica toscana del cinque e seicento, e s'incontra con quella nazionale d'Arcadia, almeno durante la « querelle » in difesa del genio poetico italiano. Ma il Carducci, nella vasta animazione degli spiriti tasseschi, coglieva i segni del petrarchismo e lo svolgimento e arricchimento di quella classicità che, dal Bembo allo Speroni, aveva inteso in modo sensibile il principio dell'imitazione, lasciando Aristotele per Ermogene, Longino e Demetrio Falereo: che sono i testi sui quali il Tasso aveva costituito la sua poetica e che valsero a far passare gran parte della cultura del Rinascimento a quella dell'età barocca: classica pur questa, ma più avventurosa di elocuzione e d'estro. Ogni genere trovava nel Tasso un campo sperimentale, a saggiare la validità delle vecchie forme a fecondazioni nuove: la lirica sua, trascolorante di elementi greci alessandrini latini stilnovistici petrarcheschi umanistici bembeschi, passava, tramite il Tasso, al Marino e all'Arcadia; l'epica del primo Cinquecento si trasformava nell'intima sua sostanza, per il contemperamento, che in essa si operava, di elementi contrari: lirici, idillici, oratorî, sensitivi, accanto a quelli più propriamente epici; gli spiriti di essa entravano, per il melodramma del Metastasio, nel tempo romantico e nel clima stesso del Risorgimento; la vecchia poesia pastorale, ravvivando nel « prodigio » dell'*Aminta* gli influssi remoti e prossimi del Giraldi e del Beccari, entrava nell'idillio marinesco e nel melodramma pastorale, dal Rinuccini al Metastasio, accostandosi, per tono di verseggiatura e per morbidezza di fantasia amorosa, perfino al Leopardi; il poemetto didascalico, già tutto di spiriti virgiliani, si faceva cristiano con solennità; il teatro tragico, col *Torrismondo*, tentava un « contemperamento fra l'ellenico e il barbaro, tra il pagano e il cristiano, tra il classico e il romantico »; ed i caratteri stessi dell'elocuzione e dello stile, anche quelli meno felicemente artistici, erano pur segni notevoli da considerare per chi studiasse la formazione del teatro straniero e dei predecessori inglesi dello Shakespeare.

Nella mente del Carducci, vòlta a tanti elementi e quesiti storici, la polemica chiesastica e laica attorno a quell'« anima altamente dolorosamente poetica »,[27] perdeva di vigore. Il poeta della Controriforma presentava alla sua percezione di storico « una delle più grandi immagini della letteratura dei nostri padri »;[28] e certamente egli, insieme col Petrarca e nella viva traccia del Petrarca, fu per il Carducci l'idolo letterario, di enorme importanza nello studio delle ascendenze e delle discendenze: punto d'incontro fervoroso della esuberanza meridionale con la chiarezza toscana, e della dotta speculazione padovana con le signorili e fastose costumanze della società ferrarese.

3. La lezione degli antimarinisti.

Minore interesse umano e poetico offre al Carducci la lirica degli antimarinisti, che agli eccessi ed ai languori del Marino opposero le più equilibrate simmetrie e fantasie di Orazio e Anacreonte, e gli ardimenti di Pindaro, risollevati nell'aria del Seicento da alcuni sporadici eventi morali e civili. In verità quegli scrittori possedevano un animo più razionale ed una più virile coscienza etica della professione letteraria nei tempi che il Tasso preparò e il Marino maturò rapidamente. E al Carducci parvero notevoli, non tanto per la correttezza dei modi e la gentilezza o gravità degli affetti; ma proprio per la sapienza con cui essi accolsero il succhio degli altri scrittori barocchi,

---

[27] *Primizie* ecc., p. 283.
[28] *Ibidem*.

rigenerando con essi metri stili imagini. Chiabrera, Filicaia, Testi sono per il Carducci artisti minori, sì; ma specie i due primi, espertissimi a rimanipolare e ringiovanire, talora riprendendo, già elaborati dagli stranieri vicini e affini, i fiori e i frutti degli innesti del Petrarca e petrarchismo e di taluni umanisti e del primo e del tardo Rinascimento; a fare insomma nuovi innesti sui rami più alti del tronco originario. Questa triade minore giovò all'Arcadia e al Rinascimento in più modi: il Chiabrera, ristabilendo i legami di parentela con la lirica della Pléiade, mostra come l'italiana fosse agevole e pronta; e rassomigliando al Ronsard « anche nella smania del grecheggiare e del far epopee classiche-nazionali, genealogiche, gli rassomiglia specialmente nel bene, per la miglior prova ch'ei fece nella poesia leggera, pel ringiovanimento metrico ch'ei diede alla nostra poesia ».[29] Egli infatti, vissuto per cinquant'anni nel secolo XVI, « serbò sempre [alla sua lingua] un vigore quasi di succhio natio »; [30] e rinnovò la ballata quattrocentesca di Toscana; e portò nell'Italia, tra la fine del '500 e il primo '600, un'aria di gentilezza anacreontica, di affettuosità umana, perfino di animosa fierezza civile; una illusione di grandezza pindarica, in tempo civilmente, socialmente, religiosamente « il meno pindarico che fosse mai ». E se al Chiabrera mancò « l'insieme della poesia lirica » e se ad essa attese con nobile studio consumando nella molteplicità delle forme la scarsa vocazione geniale, egli nel tono del sermone e in quello pindarico offerse alla formazione del Parini lirico e satirico, nei tratti ove questi è meno scolpito e gagliardo, una « certa spiritosità d'elocuzione, rifacentesi alle evaporazioni classiche ».[31] E questo carattere proprio arieggia i due punti della poetica carducciana: della nota ferma e della tremola, dell'icastico e del fantastico.

La novità saliente, introdotta dal Filicaia, è l'immaginazione biblica, collocata su fondo classico, pindarico-oraziano, e scorrente dalla eloquenza alla sentenziosità. Esperimento di poesia e di stile difficile, ma riuscito onorevolmente nelle « sublimi liriche » per l'assedio e la liberazione di Vienna: « il meglio della sua preziosa e sonora opera poetica »: [32] espressione dell'anima cattolica e della religiosità della Controriforma, mosse non da generico ossequio di devozione, ma dalle straordinarie commozioni dell'ora. Il metro e l'avvio sono petrarcheschi; l'immagine è invece di « lirica affannosa straripante », poiché in essa sono entrati, sparsi, gli elementi e i colori di diverse e contrastanti civiltà letterarie e psicologiche, per portare a forte tensione lo stato poetico ed agitare al sommo ciò che all'origine è una giudiziosa retorica di lingua e di stile, espressione di una natura buona e discreta: come ci mostrano le lettere private del Filicaia al Redi: « carissima e soavissima cosa ».[33]

La canzone-inno, trovata dal Filicaia, non ha in seguito le ripercussioni della canzone-ode, rinnovata dal Testi di sugli esempi oraziani: artista più esatto e più aderente alle intime e antiche proprietà del genere lirico e tra i più immuni dalle intemperanze del Seicento barocco; meno nervoso e più solido, meno musicale e più plastico; e « con la breve e immediata espressione fa più colpo sul lettore », nei confronti col Chiabrera, che gli è più vicino di altri. E questa quiete viene da gusto semplice e sicuro, anche perché, pubblicando le *Poesie liriche* nel 1636, il Testi « sentiva procedente oramai il trionfo della scuola greca e latina ».[34] Al Carducci piacque sempre quella quiete d'anima, che teneva serena e pulita l'immagine; quella « florida felicità ». Ma egli sen-

---

[29] *Opere*, XIX, pp. 6-7 (1868).
[30] *Opere*, XVI, p. 413 (1902).
[31] *Opere*, XIV, p. 266 (1892).
[32] *Primizie* ecc., p. 14 (1850) e *Opere*, XVI, p. 414 (1902).
[33] *Lettere*, IV, p. 34 (1864). — Sulla mobilità del Fil. scrittore nota il Card.: « greco e latino al mo' d'Orazio e di Virgilio non fu mai, toscano fu qualche volta.... e in certe liriche ha più del Salmo che di Pindaro, in certe altre più delle orazioni di Cicerone che delle odi di Orazio » (*Lettere*, I, p. 257. - 1857).
[34] *Opere*, XVI, p. 411 e 407.

tiva la poesia testiana poco intrecciata al gusto nazionale e tutta dipendente dalla tradizione lirica modenese, chiusa al divertimento del barocco e con alquanto sussiego. Utile tuttavia al processo lirico del secondo Seicento toscano, ormai esausto di succhi originari: per esempio, alla poesia del laborioso Menzini, quando dà mano ai quadretti idillici paesani, con tratti che lo avvicinano al più puro Leopardi;[35] e utile al Parini nella strutturazione metrica dell'ode; e presente per qualche immagine e senso forte nel Leopardi delle prime canzoni, laddove altri lirici di composizione più grandeggiante, come il Guidi, si esaurirono nello studio dell'imitazione ora del Chiabrera, ora del Marino, riuscendo tutt'al più ben coloriti e ordinati; e questa, dell'ordine, è per il Carducci «mirabile proprietà dell'ingegno italiano quando non è assolutamente tranaturato».[36] Giudizio rispettoso, non di temperamento del Carducci scrittore, ma di dovere; per il resto, il ritratto del Guidi è una caricatura e del poeta e dei suoi scipiti ammiratori d'Arcadia.[37] Il temperamento si ravvisa rifacendo la storia, nel Cinque e Seicento, di un altro genere a lui caro e che tutto lo impegnava: il satirico-giocoso. Qui la linea tosco-secentesca appare più risentita e scintillante nel vario gioco dei costumi e nell'attrito delle varie culture regionali: e si muove dalla tradizione trecentesca e tocca il Rinascimento; e si fa rigogliosa nel Berni, che la ripercorre in tutti i toni, dal farsesco al nobilmente satirico; violento pittoresco audace ricco di idioma e di capriccio.

Con tale espansività Berni e il genere bernesco si allargano a tutta l'Italia, ravvivando lo stile di generi affini, di prosa e di verso; e rispuntando nel Caporali e nel Rosa fuori la regione, e dentro la Toscana nel Salvetti, nel Baldovini, nel Redi, nel Buonarroti nipote, nel Menzini. Ma il Carducci, alla facile letizia de' suoi scrittori di casa, di vivacità naturale, illustratori del costume di città e del contado, ritrattisti e aneddotici, preferisce la linea più tormentata, anche se di lettura più difficile. Perciò egli pone il Rosa al sommo del genere, e l'esame critico lo fa risaltare con più vigore per una più accesa partecipazione d'anima. In parte il suo consenso va all'arte e alla ricchezza psicologica del bizzarro partenopeo («l'alta fantasia, assalita da .... nebbia di malinconia»; pessimismo «con accenti curiosamente buffi»;[38] immaginazione fervida e insieme possente, quale dimostra in emblema il suo paesaggio pittorico: poesia più vera che in molti luoghi la sua satira); e il Carducci ce lo descrive, liricizzando il proprio pensiero critico, come aveva fatto dinanzi alla prosa del Bartoli: «natura sublime nella sua severità: alberi grandi in lotta co' venti o fiaccati sotto lo scroscio del turbine, vecchi tronchi solcati dal fulmine, selve, deserti, marine solitarie; e insieme a una cotale grandezza omerica un che di quella poesia che poi piacque al cantore del Corsaro e di Lara»;[39] e in parte il suo consenso va allo scrittore morale e civile, ch'egli interpreta con l'animo di un liberale italiano del 1860.[40] Messi a confronto con questo artista napoletano, la cui parola ha sovente i sapori e la violenza misteriosa delle sue tele, i toscani gli apparivano, anche se corretti e arguti e abbondevoli di voci fresche e popolari, di fantasia alquanto esausta; e quelli di più garbata tradizione oraziana ed ariostesca, nella pagina critica e storica del Carducci sono appena nomi. Letteratura decorosa, modi affettuosi di amor locale, documenti storici e linguistici; abiti insomma e non caratteri, poiché il carattere, che vuol forza, si afferma solo con qualche irregolarità di elementi e di stile.

---

[35] Nelle cit. *Lettere italiane* non è caso che gli antologisti abbiano fatto seguire al sonetto menziniano sui «Presagi del tempo piovoso» la «Quiete dopo la tempesta».

[36] *Lettere*, I, p. 257 (1857).

[37] *Opere*, XVI, p. 420 e sgg.

[38] *Opere*, II, p. 148 e 167 (1860).

[39] *Opere*, II, p. 199 (1860).

[40] Dopo avere accennato ai tratti parenetici polemici e satirici, il Card. conclude che essi «pongono il R. tra quei pochi che nel fracidume d'allora sentivano l'alito dei tempi nuovi» (*Ibidem*, p. 210).

Perciò nel genere epico-burlesco, di assai larga fortuna nel Seicento, specie in Toscana, davanti a un Lippi il Carducci pone un Tassoni. Al Lippi, autore del *Malmantile*, manca la fantasia ricca e spaziosa; e abbonda e sovrabbonda il gusto del particolare linguistico, a cui dà sapore una certa fedeltà locale, di costume, d'intelligenza, di sentenza. Ma il Lippi che più interessa al Carducci è l'artista del pennello, assai piacente al Rosa che gli fece conoscere il *Cunto* del Basile e da cui, a sua volta, apprese anche dal vivo e dal vero l'arguzia naturale di Firenze. Figura di un affresco storico, com'è il saggio carducciano sul Rosa, delineata in parte con la parola e la « vivace ingenuità del buon Baldinucci »,[41] autore del celebre notiziario sui « professori di disegno ». Il Carducci si inteneriva dinanzi alle manifestazioni dell'ingenuità popolare, della purità primitiva, tanto più preziosa quanto più essa andava scomparendo in tempi di civiltà incalzante;[42] ma perduto lo stato d'animo che la favoriva, quel che rimaneva era vezzosità accademica, compiacenza del finto, Stenterello in Arcadia. Il Tassoni, a parte i suoi alti, santissimi meriti civili e di pensiero, era il poeta di un nuovo riso: strano, complicato, inafferrabile; un riso che non arieggia forme già illustrate dai maggiori artisti del comico moderno — non Berni, Caporali, Rabelais, Cervantes, Boileau, Scarron —, ma che aderisce ai segni profondi della stessa faccia fisica dello scrittore modenese: « un sorriso aristofaneo, pieno, largo, soavemente diffuso in tutto il pensiero e in tutta la forma; sorriso spensierato, se vuoi, e talora plebeo; ma dopo il quale non sogghigni né fremi con amarezza ». L'idea della *Secchia* è « una ingegnosa parodia che chiude il ciclo epico d'Italia », e che riscintilla allo spegnersi del mirabile e del soprannaturale; « l'ultimo portato della libertà e franchezza della vecchia fantasia italiana », pronta a credere ieri, come oggi a discredere. La forza di quella derisione viene dalla coscienza dei compensi, poiché ciò che l'animo ingenuo e credulo perde va a vantaggio della ragione e della scienza, di Cartesio e di Gassendi, che si preparano fin nello spirito del Tassoni, abbattitore di ogni specie di pregiudizio e di fama usurpata; e a vantaggio della emancipazione civile e politica. Pensieri e sentimenti di notevole portata etica ed umana, anche se contraffatti dalla bizzarria individuale; perciò essi, rimasti irretiti nel gioco del paradosso, dovevano aspettare che altri li intendesse e sviluppasse nei loro spiriti e spunti innovatori. Il che avvenne durante gli attriti della « querelle » ed oltre, quando riapparvero nei giudizi del Cesarotti e del Voltaire sugli antichi e su Omero.[43]

4. Il Seicento senza barocco.

Lo scrittore che nel Seicento serbasse soltanto naturalezza natìa d'idioma valeva per il Carducci come un grato documento di demopsicologia regionale e attestava una vocazione al sentir bene e al pensar chiaro; utile e prezioso ad accompagnare, su linea accostata e talvolta convergente, il reciproco apporto delle forme ingenue e delle letterarie per il lessico, lo stile, la metrica, la tematica. Perciò il Carducci, poco aperto al genere del teatro, e quasi solo al toscano e, come s'è detto, rimasto estraneo a quello, pur piccante, dell'Aretino, consigliava a Ferdinando Martini una scelta della commedia secentesca — dal Gigli, dal Cicognini, dal Fagiuoli, dal Moniglia —, i quali « potrebbero forse giovare in qualche lato all'arte e certo riempire alcun vuoto che abbiamo nella

---

[41] *Opere*, II, p. 172.

[42] Nel quadro del Seicento il Card. la rilevava, ad esempio, in un tratto del Lemene: « Messaggera de' fior, nunzia d'aprile, / de' bei giorni d'amor pallida aurora.... »; e commentava, al solito liricamente, come gli avveniva quando il gusto soddisfatto traboccava nel sentimento: « un alito fresco di primavera tra un grigio aere come di risaie » (*Opere*, XVI, pp. 449-450. - 1902). Si aggiunga che in questo tono del Lemene, primitivo con grazia, deve essere riportata sensitivamente la invocazione « o d'amor dolce aurora », dell'*Idillio maremmano*.

[43] *Opere*, II, p. 140, 137 e 123 (1858).

cognizione filologica del nostro teatro».[44] Egli aveva il pensiero a quello antico, plautino, che però nel Seicento non ebbe in Italia gli arricchimenti di cui si erano invece giovati gli altri generi. La « Commedia dell'arte » gli era affine, rispondendo almeno al gusto della maschera grottesca; ma le forme della commedia letteraria si erano deformate e corrotte, dietro gli esempi degli Spagnuoli e dei gesuiti.[45] Gli altri scrittori di prosa, politici storici eruditi, trovarono nel Carducci consensi di stima, di ammirazione, anche di venerazione civile, ma poco dissero al suo gusto. Si pensi al giudizio, generico e freddino, sul Galilei scrittore. La ragione del mancato più ampio riconoscimento è nel suo gusto di artista lirico. Il Carducci lesse il Sarpi, il Boccalini, il Campanella per conoscere le linee del loro pensiero e del loro metodo scientifico; e non intese che la forza di quei temperamenti coincideva con la novità dello stile. Fu sua opinione che, durante quel secolo e mezzo di cultura italiana, scienza e pensiero si nocessero a vicenda invece di giovarsene; e che la grande tradizione storiografica italiana allora cessasse, avvolta e compressa dal « cosmopolitismo della scienza ».[46] L'erudizione si avanza, poderosa; ma è tutta chiesastica e devota, senza idea (Sigonio, Baronio, Ughelli).[47] Il Galilei figura nelle antologie che il Carducci allestì per le scuole e nella collana, ch'egli propose al Barbèra, di autori del Seicento, che, nella sua scelta, sono in gran parte toscani o rispettosi della toscanità, di statura minore e perfino minima. Ma di quegli altri, tutti grandi di pensiero, e anche del Sarpi, nulla, perché scrittori di secca natura e di sterile immaginazione, austeri o razionalisti. Invece, del Pallavicino egli propose la riedizione del trattato *Della perfezione cristiana* e « pensieri filosofici e morali », da scegliersi da entro i vari scritti. Le opere che comportavano una modernità tutta di spirito e di logica con apatia di discorso brillante rimanevano fuori della civiltà letteraria, idonee ad altra funzione e « santissime », perché nella tradizione italiana poco e malamente rappresentate. Ma primo scopo del Carducci editore fu di rilevare e restaurare, entro la dissipazione del tempo romantico e contro la filosofia che aveva tolto di mezzo i procedimenti retorici nella esecuzione dell'arte, quei diletti dal classicismo naturalistico e sensitivo, che nel Cinquecento e Seicento erano giunti al fiore e al frutto. Il Carducci fece propri questo gusto e questo pensiero; perciò poco comprese il razionalismo d'Arcadia (e perfino la poetica del Boileau); e scarsa fede ebbe nella capacità della psicologia romantica a dare una letteratura nuova. E negò il romanzo, e si oppose al connubio di scienza con poesia, e vide « sol nel passato il bello »; — tutto il contrario dunque di ciò che aveva scoperto e dichiarato la critica desanctisiana, aperta al presente e all'avvenire, con fiducia nel progresso concorrente di tutte le forze dello spirito. Il Carducci così giudicava con principî affini a quelli del Leopardi, del Giordani, di Giuseppe Maffei, perfino del Tommaseo, sui quali regolò il suo gusto, dai quali sovente tolse la scelta degli autori ed i caratteristici giudizi: specie dal Giordani, delle cui opere fece una scelta sotto forma di « pensieri e giudizi di letteratura critica », messa in appendice alla grande edizione del Gussalli (1862). Al contrario, nel descrivere e vagliare i suoi cinque e secentisti, egli si trovò spesso fuori della tradizione laica meridionale — dell'Emiliani Giudici, De Sanctis, Settembrini —, che in generale riconobbe nel Seicento l'epoca dell'agonia, dello spossamento, del vizio e, per conseguenza, dell'universale contagio dell'arte.

Ma accettando da essi e dagli storici anticattolici (Sismondi) i giudizi complessivi di censura, il Carducci ricostruisce poi la compagine letteraria di quel secolo e la preziosa immagine della tradizione — di una tradizione, la toscana, destinata a conservare

---

[44] *Lettere*, III, p. 179 (1862). — Più spiccata è la sua preferenza per le commedie del Moniglia, che potevano offrire ai lettori moderni di lingua meno pura « un dialogo di atticità fiorentina » (*Ibidem*, p. 254).

[45] *Ibidem*, p. 274.

[46] *Opere*, XVI, pp. 81-82 (1900).

[47] *Primizie* ecc., p. 263 (1860).

innovando ed a tenere dentro di sé, anticipando, talune linee ideali dello spirito romantico e perfino decadentistico, perché esso potesse rimanere d'impronta latina e paesana. Questa idea sulla potenza generativa della civiltà letteraria barocca ci spiega la cura, che il Carducci pose, a metterne in luce i principali caratteri espressivi ed annunziatori. Il barocco, nelle sue forme di sensualismo fantastico, negli ardimenti delle immagini, nell'aria di libertà che ravvivava, sia pure complicandole, le sembianze del mondo classico e portava esempi di un altro ordine di classicità, maturatosi nell'anima antica al suo tramonto; nella nuova suggestione del sublime, avanzante dalle letterature orientali e fino allora poco operante entro la nostra cultura e sensibilità letteraria; nella scoperta, fatta dagli scrittori più inquieti, di una nuova magia della parola, corrispondente alla magia della sensazione rivelata dal mirabile corpo della Natura — quel barocco al Carducci si presentava come esperienza arditamente e squisitamente moderna, ma ancora immune di quei vizi ch'egli, giovane, denunziava nel romanticismo nazionale di provenienza nordica. Quella specie di romanticismo nazionale invece rimaneva un fenomeno ingenuo, senza consapevolezza filosofica, perciò dotato d'infinita capacità d'irradiazione, come dimostrano i frequenti richiami, che il Carducci faceva a distanza, dagli scrittori nostri del Seicento a quelli delle età successive, italiani e stranieri. Gli eccessi di tali confronti derivavano dalla sua fede di storico nazionalista sulle capacità d'anima e di stile nostrane a produrre « motu proprio » la cultura e l'arte moderna, senza lasciarsi sviare dal genio straniero, còlto senza intermediario, alla sprovvista: come sciaguratamente avevano fatto nel primo Ottocento i seguaci del puro ideale, i facili profittatori del cuore, gli individualisti morbosi; e a mezzo Ottocento i veristi, che correvano agli stranieri per l'attrazione proprio di quegli aspetti che più fortemente ripugnavano al nostro senso classico e italiano: segni di corruzione e barbarie dello spirito, che cercava i suoi impuri elementi in materia degenerata e inumana. Invece il nostro secentismo estetico era ricreativo; e il romanticismo latino, anche quando, nei momenti di convulsione, contorse immagini e stile, non divenne mai acuta compiacenza dei morbi dell'anima e della materia. Perciò il Carducci lo riconosce e ammira, e se ne giova, nell'opera dell'Hugo e nella nuova Pléiade dei Parnassiani, vivacissimi e morbidissimi, e pur corretti nello spirito; e invece respinge Baudelaire, le « innaturalezze e irragionevolezze cercate ad effetto, non pure le bruttezze stupide » delle *Fleurs du mal*,[48] riecheggiate da alcuni poeti nostri della terza generazione romantica. Giudizio ingiusto, specialmente per il tempo in cui il Carducci lo dichiarò; e pur coerente con la poetica dell'allargamento progressivo del gusto italiano, che non consentiva all'arte i colori e i modi febbricitanti della patologia.

5. Le forme del secentismo carducciano.

Questo modo di lettura e di giudizio, tenuto dal Carducci, corrisponde all'arte con cui egli si costituì il proprio stile di scrittore: che è stile non di temperamento, ma di disciplina filologica; perciò vario e molteplice secondo la diversità degli uffizi ed umori del Carducci uomo di lettere. Più che definire ed esprimere con immediatezza se stesso, talvolta pare ch'egli tenti sulla sua pagina cangiante, come su pietra di paragone, la idoneità di linguaggi via via sperimentati nei secoli ad accogliere gli spiriti della sua individualità moderna, rinvenendosi in quelli o facendoli riecheggiare nel proprio sentimento e nella propria fantasia. Come il suo pensiero critico non si svolge omogeneo ed unitario, perché manca di genuina forza logica, così la sua scrittura si modifica nelle varie stagioni e circostanze, e trova le sue fortune nel grado di convenienza fra l'interno sentire e la proprietà del linguaggio assunto per esprimerlo. La vita della sua

[48] *Opere*, III, p. 281 (1880).

arte, di prosa e di poesia, è nella vita naturale delle singole forme, perché il suo unico modo di espressione poetica è il sentimento stesso delle particolari forme prototipe, che giacciono fermentanti nella sua memoria, pronte ad affacciarsi *in luminis oras*. Il suo stile è dunque l'effetto di una sottile ed accorta strumentazione di elementi filologici; e la disciplina filologica, più o men viva nell'atto dell'espressione, secondo il prevalere dell'abito letterario o del moto fantastico, spiega le alterne fortune del vocabolo carducciano: ora involucro ed ombra, ora incremento, accrescimento, intensificazione della sua umanità commossa.

La sua arte non fu mai rivelazione del sentire poetico in uno stato d'innocenza; e questo noi cogliamo solo per confessione indiretta, lontana: nelle *Rimembranze di scuola*, nel *Sogno d'estate* e altrove, dove incontriamo l'anima sola, aperta ineffabilmente sulle cose e stagioni, quasi senza storia. Il Carducci quindicenne, in uno dei suoi primi componimenti, *Il vaticinio di Cassandra*, manifesta le tracce precoci del suo poetare letterario, del suo studio, com'egli poi confessava, « fresco di Orazio e di una lettura appassionatissima dei buoni lirici seicenteschi e settecenteschi »; [49] e questa maniera di comporre formalistica, di buon esercizio retorico, rimarrà sempre come condizione di efficacia letteraria, il sigillo del suo umanesimo. I secentisti dapprima gli offrono modi descrittivi a scopo critico, polemico, parodico, ma con l'animo vòlto al divertimento della brigata. Perciò il suo valore non è di espressione, ma di atteggiamento tipico, di gioco mimico, ora ridente, ora appassionato e perfino teso all'amarezza e portato al limite del lazzo plebeo. Il gusto della caricatura tipicizzante, al tempo di *Juvenilia*, risente in modo assai spiccato di toscanesimo arcaizzante, con inserimento del ribobolo; e, ad esempio, dopo la lettura del Menzini, il Carducci rifaceva il « secoletto miterino », cioè degno di esser schernito in pubblico con la mitera in testa, nella finale d'un sonetto contro il teatro del giorno, impudico ed insieme ipocrita: testimonianza del « secoletto vil che cristianeggia »; [50] o conservava, rifacendola ironica, la « canaglia palazzina » o la « povera canaglia » dei poeti pitocchi nella « santa canaglia », artefice della Rivoluzione francese.[51] Più sciolto di discorso, ma più efficace e mordace nella voluta plebeiaggine, il Carducci diviene trattando i ritmi agili dell'*Intermezzo*: dove l'abborrito romanticismo veristico, dilombato e senza dignità, è la bestia « che si distende seria nel pantano / con estetica molta, / come fosse un poeta italiano / entro una stanza sciolta »: [52] che è il metro affacciatosi dapprima nel Seicento con gli esempi del Chiabrera e del Rosa, ma ancor più scamiciato ad arte e di agilità pagliaccesca, in corrispondenza con la vile materia. Più briosa la caricatura di questa maniera apparve nelle pagine letterarie in prosa e negli scritti privati: di altra dosatura stilistica e di altra finezza, forse studiate sui testi del Foscolo sterniano e di Heine; ma nel fondo ci par di risentire qualche gaiezza dell'autore del *Cane di Diogene* e dei *Ritratti critici abbozzati e contornati*, cioè di Franc. Fulvio Frugoni che rifaceva Petronio e Quevedo con « parola succhiosa e fantastica sperticata ».[53] È un Carducci più frescamente latino e paesano, che scrive filologicamente impegnato e scarica i suoi umori — non mai maligno, non ambiguo —, per tornare poi sereno. Ad esempio, in questo tratto contro certi censori: « non sono critici, son tipi della ipocrisia e falsità italiana verniciata a fuoco d'idealismo o di civismo, dei quali io c o n e s t e t i c o s o d d i s f a c i m e n t o e s e r e n i t à a r t i s t i c a trascelsi le linee elementari dai mostacci [parola e immagine usatissime in Toscana, fin dal Quattrocento, ma fatte più gustose dall'uso di poi] di certa gente che

---

[49] *Primizie* ecc., p. 13.
[50] Menzini. *Le satire*, Berna, 1782, p. 60; Carducci, *Poesie*, XV ediz., 1919, p. 90.
[51] *Le satire*, cit., p. 193 e 65.
[52] *Poesie*, ed. cit., p. 516.
[53] Di questo suo gusto il Card. si accusava a parole; in fondo se ne compiaceva: « Anch'io son tumido, gonfio e barocco in prosa, quanto Dio vuole; ma son così perché la prosa non la so scrivere » (*Lettere*, IV, p. 141. - 1864).

formicola, ribolle, barbotta, e liscia e striscia e zufola negli offici dei giornali e nelle sale di conversazione».[54] E questo bozzettino di gesuiti romani, fine Settecento: «retori falsi, ossa fracide imbellettate di frasi: nella sudata debolezza dell'enfasi affannosa accusano l'etisia della fede e il sormontar vittorioso del diavolo filosofismo che li tiene al cappuccio».[55] L'immagine, ben articolata, segue lo sviluppo del pensiero, che in quella si ravviva, senza perdere il proprio vigore; ed è un piacere soprattutto di suono e di occhi, poiché la intelligenza critica del Carducci ha bisogno di uscire dal puro concetto per meglio definirsi.

Dal ritratto tipicizzante si passa al ritratto individuale, storico, interpretativo, ma ottenuto in via indiretta e argutamente celata, fermandone le caratteristiche, e in un punto, di solito alla fine, rilevandone il verace senso e l'idea. «Artifex additus artifici». Genere rifiorito, di sugli esempi latini e greci, specie in forma epigrammatica, nel tardo Rinascimento, e che tocca la sua stagione più matura tra il Marino della *Galleria* e G. B. Zappi. L'epigramma antico si svolse con più chiaro sistema strofico nel sonetto; e specie nella forma del sonetto accolse dalla poetica del barocco la punta e la grazia fantasiosa, talvolta la forza descrittiva e l'intensità. Il Carducci ebbe sempre il senso aperto al riscontro delle varie arti; e nel discorso critico e nella descrizione dell'opera meglio espose questo suo «artificio», che col naturale discorso logico, che così pronto non gli veniva. Infatti le caratteristiche critiche, che del Carducci abbiamo nella nostra memoria, nel tratteggiare autori e secoli letterari, sono immagini, sensazioni, analogie; non intuizioni dirette, idee. Il momento secentesco, nella vasta galleria dei suoi sonetti critici, di critica figurata, è nel gioco a distanza da cui l'immagine si parte; perché allora il piacere della «scoperta» mimetica è più sbrigliato, toccandoci con la punta della spiritosità e col gesto della trovata; e il rapporto che deriva da tali accostamenti è più inatteso. Come nel sonetto sul Monti e contro i suoi denigratori: «Tu moristi in vecchiezza oscura e sola.... / costoro ingrassa la servil parola»; o nella chiusa del sonetto su Omero: «E se tu ritornassi al nostro mondo / .... niun ti darebbe un soldo, o vagabondo»; [56] o nella malizia teneramente sensuale del verso: «ma premio a' canti era una bocca bella», che si inserisce nel sonetto, tutto gentilezza patetica, sull'Ariosto; o interpretando il vero spirito del cristianesimo luterano, dietro le apparenti duplici «gioie del nappo e del saltero», il tratto finale, con paradosso: «Signor, chiamami a te, stanco son io: / pregar non posso senza maledire»; o sintetizzando in due parole: il mondo antico in «credo», e il moderno, uscito dalla Riforma, in «cogito», e configurando la libertà in libro: «picciol libro», ma che «gitta di Carlo quinto e spada e scetro»; o fantasticando, col cuore, dietro ad un proprio ritratto, nel punto in cui l'amarezza lo prende e ghigna sulla immagine del patibolo: «Sopra il fango che sale or non mi resta / che gettare il mio sdegno in vane carte / e dal palco ferale un dì la testa».[57] Stati d'animo, pensieri nobili anche e di affanno pressante; ma che subito rimbalzano sull'immagine e in questa esauriscono il loro acume: com'era nella psicologia dei satirici e umoristi seri del Seicento, tinti di nero e biechi, ma con un occhiolino ammiccante e curioso allo spettacolo di se stessi. E veniva naturale quella maniera di chiudere il sonetto descrittivo, o storico o critico, perché con tale funzione esso riproduceva l'epigramma o compendiava spiritosamente il capitolo burlesco e satirico, di quel secolo e del precedente.

L'amore sensitivo delle forme e degli stili, che avevano una particolare storia e

---

[54] *Opere*, IV, p. 180 (1874).

[55] *Opere*, XVI, p. 142 (1896). — Si veda anche sul sarto improvvisatore Franc. Gianni, qui a p. 141; e sopra una grossa profetessa, *Lettere*, IX, p. 244. Esempio di divertimento più spiegato è tutto il libro V di *Iuvenilia*, specie la sonettessa «Alla Musa odiernissima», tutta di gusto tra il Berni e il Rosa.

[56] *Poesie*, cit., p. 94 e 549.

[57] *Ibidem*, pp. 574, 575, 578.

fortuna nei secoli; l'idea, propria dei vecchi retori e dei moderni positivisti, che i « generi » avessero una propria individualità e fossero momenti di una naturalistica evoluzione delle forme; inoltre la costituzione stessa della fantasia del Carducci, che non amava indugiare sull'idea, spiegano il piacere dello scrittore a dare figura animata ai vari elementi della retorica, della metrica, della stilistica. Si potrebbe ricavare dalle sue pagine un bel trattato di queste discipline, presentate con modi pittoreschi, arguti, affettuosi. Ecco qualche esempio: le canzoni petrarchesche: « dolce coro / cui da un cerchio di rose a pena doma / va pe' bei fianchi la cesarie d'oro / in riposo ondeggiante » (*Poesie*, p. 561); la strofe alcaica: « nata ne' fieri tumulti libera / ....gira.... / con la penna che sa le tempeste » (p. 860); i vari metri antichi, fatti aderenti al moto plastico di un corpo femmineo, in *Ragioni metriche* (pp. 890-891); la varia natura del sonetto italiano (pp. 145-146); la faciloneria del poeta romantico che si sdraia sul verso sciolto « e ci fa un voltolone, / come somaro dentro il polverone » (p. 179); i caratteri della « antica poesia toscana » (p. 298); l'elogio della rima (p. 539); la difesa della prosa, serbatasi naturalmente prosa, entro « la traditrice immagine », « il brigante epifonema », « l'assassina iperbole », che — dice lo scrittore, investendole — « mentre sono in vena, puta caso, di sillogizzare..., mi cogliete al canto, e levatomi a mezza vita nell'aria mi urlate: Pover uomo, tu non ci aspettavi qui! ».[58] C'è talvolta, vicina, la lezione, squisitamente moderna, dei « parnassiens », del Gautier, dell'Hugo; ma si consideri anche, per intendere compiutamente la linea italiana di quella tradizione di alessandrinismo, Campanella, nella allocuzione « Al senno latino ch'e' volga il suo parlare e misura di versificare dal latino al barbaro idioma »;[59] o il sonetto sulla scuola filosofica cosentina, dove ogni « accademico » è presentato sotto immagine, e il Campanella si aggiunge, alla fine, sesto, a compendiare i precedenti illustri Telesio, Bombino, Montano, cioè Quattromani, Cavalcante, Gaieta (pp. 111-112); o del Chiabrera si veda la Canzone a Don Mariano Valguarnera, sull'ufficio di poetare intorno a soggetto degno: una esposizione dei caratteri e degli intendimenti della sua stessa poesia: alta, nobile, eroica, civile, decorosa anche nello stile, derivata dalla lirica greca;[60] che è il tema e il disegno del *Congedo* carducciano. E sulla « difficoltà e lode del sonetto » si veda il sonetto di Franc. Bracciolini « Come più ferve ecc. », di cui ecco l'ultima parte: « e quanto al campo alla contesa è poco / tanto sieno al ferir l'armi perfette.... / dove per conferir trionfo intero / la man vuole e l'ingegno esser veloce. / E superar con l'ali del pensiero / l'opposte rime; e fuor d'oscura foce / lucido trar con la menzogna il vero ».[61] E quante specie di strofe della lirica italiana e barbara nel Carducci pigliano immagine alate e correnti! Levano il volo come falchi o aquile giovinette a' primi zefiri; si precipitano come indomite cavalle, aeree fanciulle; destano i morti, danno sogni eroici ai giovinetti; messaggere alate, angeli di guerra, irrompenti e abbaglianti, « come gli squadroni di cavalleria del re Murat »:[62] immagini del pindarismo, o genuino o rimesso all'oraziana e ripreso dal Ronsard, dal Chiabrera, dal Filicaia: specie sul tema dell'epinicio, che il Seicento sociale riscoperse riagitandolo nelle occasioni eroiche e spesso con un forzamento dal senso proprio al figurato. Una forma di neologismo barocco di sostanza storica.

---

58 *Opere*, III, p. 4.
59 *Poesie*, Laterza, 1915, p. 188.
60 *Delle opere*, ed. cit., I, pp. 82-84.
61 *I marinisti*, Torino, 1954, p. 263.
62 *Prose* (1859-1903), p. 274. — L'immagine « ma voi volate dal mio cor, com'aquile » (*Poesie*, p. 850) si può riscontrare diritta in uno dei poeti minori, e bolognese, di un barocco tormentato e sottile: Ces. Rinaldi, che così si volge ai suoi piccoli estri: « cursor più leve e volator più franco / non ha di voi la terra, / aquile del mio cor e de la mente » (*Rime*, Venezia, 1608, p. 51). — Per l'altra specie di ipotiposi scherzosa e divertita, si tenga presente il Menzini che inviando da Roma due suoi componimenti — una canzone ed un'orazione —, aggiunge questo avviso: « non sono due femmine canzoniere, ma due zittelle, che non vengon da piazza Navona, ma dal Quirinale e dal Vaticano » (*Satire* ecc., a cura di G. Card., Firenze, 1874, p. 359).

C'è un modo carducciano di descrivere la terra e il senso delle stagioni, specie di ambiente e nell'orizzonte toscano: naturalistico, con minuzia quasi di scrittore scientifico, e lirico con inserimento di discorso filologico e di care reminiscenze letterarie, con risultato originalissimo, di timbri, di toni, di umori; ed in questa armonica circolazione di elementi vari e diversi, sensitiva arguta affettuosa, noi indichiamo un segno spiccato di vocazione poetica. Al sommo di questo modo descrivere poetando mettiamo le pagine d'apertura delle *Risorse di San Miniato*: voluttà di senso naturale, che alla fine si allarga ad esultanza panteistica accogliendo i miti sereni dell'umanità pagana; dilettazione e quieto stupore delle minuzie delle cose, avvertite nel loro giro breve e intenso, lungo un percorso di notazioni sottili, dove il cuore indugia prima di abbandonarsi alla piena della commozione finale: dagli « odoranti vezzi della giovane estate », entro cui si disegna l'idillio, fino alla sacra immersione nel Tutto. Quelle pagine del Carducci sono ben sue, nel senso, nel procedimento; ma la finezza, l'arguzia, la finta pedanteria filologica son tutte tramate di cultura toscana, ammiccanti ai modi di quel naturalismo descrittivo secentesco, di cui egli discorre come critico ed offre larga esemplificazione nelle sue antologie: del Redi, del Bartoli (specie nella *Ricreazione del savio*, uno dei libri al Carducci più cari e preziosi), del Magalotti.[63] Il riscontro secentesco che più stringe la pagina del Carducci, da noi indicata, è in un tratto di lettera di Agostino Mascardi a C. Achillini, intorno alla notizia, giuntagli, che l'amico bolognese aveva scelto il proprio soggiorno in un'alta torre della sua vita estiva al Sasso. Così egli, come i vecchioni Omerici insieme con Priamo sulle mura di Troia, « mirando le afflizioni di tutti, a guisa di faconda cicala », potrà « racconsolarli al canto ». E seguita: « Né vi recate ad ingiuria, che la soave armonia della vostra voce sia paragonata al canto delle cicale, perché se all'Ariosto parve curioso il metro di quell'animaluccio canoro, ad Eunomio però dolcissimo riuscì, quando gli saltò sulla cetra, come Fozio racconta e 'l Nazianzeno afferma, che la cicala porta nel petto la lira; né fuor di proposito finse Platone nel *Fedro* che alcuni uomini parzialissimi nel mestier delle Muse, ed in paragon della Musica non curanti della vita medesima, fossero cangiati in cicala, con privilegio di prender l'alimento dal cielo, e d'esser ambasciatori de' mortali alle Muse. In ogni caso mi rimetto ad Anacreonte, ed appresso di me sarete almeno una delle cicale d'oro che portavano in capo gli Ateniesi, come ad animal consacrato ad Apolline, Dio degl'ingegnosi e de' saggi ».[64]

L'aria toscana e bifolchina del Redi, la purezza stupita e la precisione ghiotta del Bartoli, la leggiadria cólta e discorsiva del Magalotti; e, aggiungiamo, dalle pagine del Seicento accademico, l'arte delle belle miscele di erudizione e d'arguzia: ecco gli elementi e gli avvii di una situazione poetica e di stile che il Carducci non poteva cogliere fuori di lì, a mezz'aria tra la pura immaginativa del Rinascimento e la razionalità, più tesa ed omogenea e lucida, del Settecento. Situazione in cui confluisce, meglio filtrata e tutta lirica, la tradizione greco-latina e la toscana e secentesca, la natività del sentire poetico e l'aurea civiltà delle lettere.

---

[63] Del Redi e sul senso schietto e vivo del paese toscano si legga negli *Opuscoli di storia naturale*, Firenze, 1858, p. 82: « Ogni terranella ecc..... ». — Del Magalotti e sul gusto d'informare in materia di scienza, ponendo innanzi argutamente la propria figura e il proprio estro poetico, con riferimento, in tono leggiadro, ai testi gravi dell'erudizione e della filologia vocabolaristica, si veda la lettera ottava sugli « odori », a G. D. D'Ambra (in *Lettere scientifiche ed erudite*, Venezia, 1740, pp. 82-83). — Del Bartoli le pagine descrittive delle chiocciole e del tulipano (*Ricreaz. del savio*, Roma, 1659, pp. 173-177; 191). — Questi modi di stile si ritrovano nel Card., quando descrive notomizzando. Es.: « spiccava tra il piano e i colli non interrotta una fuga di pioppi, e tra il frondente colonnato degli agili tronchi scoprivano e con la folta canizie delle mobili cime ombreggiavano il greto del fiume, luccicante, sotto lo stellone del mezzogiorno, di ciottoli bianchi » (*Opere*, IV, p. 15).

[64] Lettera del 1630, edita in *Rime e prose* di C. Achillini, Venezia, 1673, pp. 253-254.

6. Topografia storica.

La rappresentazione del paesaggio, durante il Rinascimento fino al Tasso presenta caratteri di ordine e bellezza, di luce e calma. Il barocco, a cominciar dalla pittura, rompe quell'equilibrio e ricompone il passaggio in note salienti, lo scava e fa misterioso e sfuggente; vi aggiunge elementi storici e illustrativi del costume locale, lo ferma in momenti fuggitivi, lo colorisce come aneddoto, lo scuote col vento della passione, lo intride delle torbidezze dei sensi umani, lo deliba perfino nella materia malata e corrotta. La letteratura, specie la poesia, accompagna quella modificazione del gusto con passo più incerto, ma pur in modo di rivelare qualche carattere nuovo ed un impiego diverso degli elementi già in uso. Gli elementi nuovi, nel paesaggio epico e lirico tassesco, sono di natura magica e fantastica, fastosa ed equivoca, come nelle pitture del ferrarese Dossi, che previene quella poesia e par quasi le prepari temi e modi. Il Testi ci dà un'aria di verità (o di illusione) storica e locale, evocando l'antico con grazia e con asciutto vigore, specie inquadrandolo nella cornice della quartina e accompagnando l'evocazione con raccolto desiderio del passato, e sdegno e fiero presentimento di tempi anche peggiori. Con la lirica *Al conte G. B. Ronchi,* pur di fondo moralistico, si inizia una poesia «romana» di senso nuovo:

> Ronchi, tu forse a pie' de l'Aventino
> o del Celio or t'aggiri. Ivi tra l'erbe
> cercando i grandi avanzi e le superbe
> reliquie vai de lo splendor latino.
>
> E fra sdegno e pietà, mentre che miri,
> ove un tempo s'alzâr templi e teatri,
> or armenti muggir, strider aratri,
> dal profondo del cor teco sospiri.

E il sospiro vien dalla coscienza dell'Italia presente, che traligna:

> Tal non fosti già tu quando vedesti
> i consoli aratori in Campidoglio,
> e tra ruvidi fasci in umil soglio
> seder mirasti i dittatori agresti.
>
> Ma le rustiche man che dietro il plaustro
> stimolavan pur dianzi i lenti buoi
> fondârti il regno....[65]

Il Chiabrera dà spunti di paesaggio di linea pura e di qualche fedeltà topografica: «Io per soverchia età piedi ho mai pronti / sull'Alpe a far cammino. / Tu muovi, Euterpe, e d'Appennin sui monti / ritrova il vago Urbino»:[66] che risponde ai modi più leggeri della toponomastica carducciana, specie dell'*Intermezzo*; e se questi possono essere originariamente oraziani (delle Odi e più dei Sermoni e delle Epistole), al

---

[65] *Poesie liriche,* Venezia, 1691, pp. 46-47. — Si vedano a riscontro certe mosse carducciane di *Giambi ed epodi*: «Dei vecchi prepotenti in su gli spaldi / pasce la vacca e mira lenta al pian; / e de le torri, ostello di ribaldi, / crebbe l'utile casa al pio villan.... / E pensai quando i tuoi clivi Tarconte / coronato pontefice salì.... / E quando Furio e l'arator d'Arpino, / imperator plebeo, tornava a te» (*Poesie,* pp. 392-393); o la figura dell'uomo umbro, che serba ancora i tratti e le virtù aborigene: «pensoso il padre, di caprine pelli ecc.» (p. 802); o il quadro di Fiesole preromana: «su le mura, dal rotto etrusco sasso....» (p. 556): e cfr. Chiabrera: «Oh chi tra monti ombrosi / colà m'assida, celebrata sponda, / ove Fiesole bella il pian rimira» (*Delle opere,* ed. cit., I, p. 143).

[66] *Delle opere,* I, p. 116.

Carducci giunsero dall'uso vivo del nostro linguaggio lirico, proprio attraverso quei secenteschi adattamenti. Con voce più diretta l'estro barocco gli offerse qualche modo sensitivo di cosa vista tradotta in metafora, tra il fantastico e il grottesco, in aria di bizzarria: come l'esempio, riportato da Roberto Dati, del fiume Arno in figura di « facchino anelante sotto il peso di quattro ponti »;[67] modo che nel Carducci si approfondisce, divenendo il sole che « su la vita guarda com'ebro ciclope dall'alto » (*Poesie*, p. 883); o come gli esempi di G. B. Manso e di Ces. Rinaldi, che ci metton dinanzi un paesaggio febbricitante, di materia tocca come da un maleficio e che dà sovente il senso di ribrezzo: il Manso nel sonetto sulla solfatara di Pozzuoli,[68] che però è di stile descrittivo e di allusione simbolica; il Rinaldi invece intensifica il particolare, cavandone un effetto almeno di viva sensazione: « Son per croste di gel leprosi i monti »; « formidabil tosco, / peste de' fior superba, / divien etica l'erba, / paralitico il bosco, / né più senz'onda appare / d'orrida idropisia gonfiato il mare »; « e pregnante di tosco era ogni stelo »; « da l'orrendo bosco / de' fraudolenti pini il piede arretro: / ogni erba ha un angue, ogni pianta ha un ferètro ».[69]

A stati d'animo sensitivi come questi il Carducci meglio si aperse al tempo delle *Rime nuove* e delle *Odi barbare*: che è quello più rigoglioso e armonizzante il gusto del plastico e del pittorico con quello del musicale e del pittoresco; ed è il periodo più pieno, anche per gli apporti che al suo stile diede la poesia romantica straniera, accolta nei suoi elementi di psicologia e di sensibilità turbata, che prima non aveva avvertiti entro di sé, o aveva respinti, perché contrari alla poetica della schiettezza classica. L'incontro del Carducci con Hugo, Baudelaire, i parnassiani, Heine gli illumina, dentro, spiriti e fantasie che ancora non avevano trovato i loro modi di espressione; e quei nuovi amori gli facilitano la comprensione del secolo del barocco, italiano e straniero, nell'opera di artisti della penna e del pennello; e proprio di quelli più insueti ed estrosi, vividi e tenebrosi, stupendi ricercatori, sulla pagina e sulla tela, di nature vive e morte, di acute sensazioni dei fenomeni stagionali, di aneddoti di vita locale narrati secondo una nuova tecnica di inquadratura e secondo una nuova disposizione ottica. Il Rosa, il Caravaggio, i Carracci, citati e studiati dal Carducci nelle sue pagine di storia e di critica, ci aiutano a comprendere come gli si formasse il gusto del paesaggio in solitudine e con rovine di monumenti antichi, a sfondo talvolta di figure umane ricche di colore e atteggiate al grottesco: come nella lirica *Dinanzi alle Terme di Caracalla*: visione tetra, solenne nelle cose, crucciata nell'animo del poeta; o *Pe 'l Chiarone*, ove la mimica della selva spettrale è la traduzione in simbolo del dramma del Marlowe; ma il gusto di quel pittoresco spaventoso ha forti esempi nel Seicento figurativo: nel Rosa, nel Testa, nello Schedoni, nel Magnasco, nel Caillot; e l'ultima pennellata, dell'Argentaro apparente nello squarcio delle nubi piovose — che rivela la risurrezione dell'anima dall'incubo doloroso — è pittoricamente il motivo dell'orizzonte lontano, che si fa centro ideale del quadro, come punto patetico e nostalgico del mondo visibile: intuizione della visionalità barocca; prima, nel Rinascimento, quasi inavvertita, e ripresa poi, specie dai romantici. E pure di gusto barocco è il colorismo delle « nature morte » e dei paesaggi composti a sola delizia cromatica: come nel dittico carducciano corrispondente ai due temi del *Classicismo e romanticismo*, nel segno, l'uno del sole che « sotto il velo de' pampini i gemmanti / grappoli infiamma e indora » — tema caro al Redi e al Ruoppolo, quasi in gara col Marino e col Bartoli per dare alla pittura il sapore della materia viva, che i due scrittori infondevano nella parola —; l'altro, nel segno della luna: « Poi

---

[67] *Lepidezze di spiriti bizzarri* ecc., Firenze, 1829.

[68] *Lirici marinisti* a cura di B. Croce, Bari, 1910, p. 34.

[69] *Rime*, Venezia, 1608, p. 28, 122, 63. Si confronti il Card. dell'ode *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia*; e per il senso di suggestione maligna della materia, *Idillio di maggio*: « Questo tuo, che tra cortili e mura / m'irride, etico raggio » (*Poesie*, p. 661) e le pp. 296-297 di *Lettere*, II.

scendi in camposanto: ivi rinfreschi / pomposa il lume stanco / e vieni in gara con le tibie e i teschi / di baglior freddo e bianco »: [70] che pare impressionismo tetro, di tavola caravaggesca.

Nella poesia del Seicento il Carducci poteva anche trovare, accennato se non sviluppato, l'esempio del paesaggio musicale, dove la materia visiva si eclissa e si scompone nel montare del sentimento o patisce la presenza del sentimento stesso. La lirica del Fontanella « Alla luna » ha spunti che sembrano di un fresco e corrente Carducci dell'*Intermezzo*: « Candidissima stella / che 'l silenzio tranquillo apri nel mondo »; variabile sempre, poiché « or con languido lume / fra le nubi sepolta umida manchi, / e con candide piume / le selve inalbi e le campagne imbianchi ».[71] E il sole di settembre, dopo le « stragi di luglio », smarrito nel cielo, si può riscontrare in un tratto del Guidi, ove la tristizia degli uomini contrista il creato: « Che fa pallido il sol ne' suoi sentieri? ».[72]

7. Erotismo lirico ed anacreontico - Naturalismo lucreziano.

Sulla poesia d'amore carducciana aleggia l'immagine di tutto il nostro Parnaso amoroso, dagli stilnovisti al Foscolo, con gli ingredienti e le figurazioni del paganesimo che quel gran tema assunse, a cominciare dall'umanesimo latino. Un calore più acceso, un gusto di realismo più spigliato, una nervatura più agile nella tecnica della strofe e nell'idea compositiva il Carducci apprese dal Chiabrera, dal Testi, dal Marino, in vario modo oraziani; e il primo anche con tentativo di serbare l'aria di taluni metri e ritmi della lirica greco-latina. E forse il Chiabrera, con l'aggiunta di modi più sottili che il Carducci perfezionò leggendo il Ronsard, penetrò meglio di ogni altro lirico secentesco nella fantasia letteraria del poeta moderno; poiché anche nelle stagioni di più intimo e fervido *pathos,* come durante il suo innamoramento della signora Carolina Piva, il Savonese gli si rivela tra gli scrittori più congeniali e di pronta rispondenza. Nel primo scoppio di questo caldo e pur gentile delirio, pare che il suo modo poetico trovi un nuovo cammino, se la lirica *Su l'Adda,* del novembre '73, è la prima delle « barbarie »; ed è alcaica. Poesia di quel genere era « nuova affatto in Italia », secondo l'opinione del poeta stesso; una specie di « wagnerismo greco in poesia italiana »,[73] tanto essa è agile d'arcata e corrente e carica di fremiti e misteri; piena di trasporti e pur meditativa; e l'ultima parte, dalla ripresa « Corri tra' rosei fuochi del vespero.... », è stupenda nel rapimento e sublime nella commozione. Tuttavia una anticipazione di questa aria « barbara » carducciana scorre le *Vendemmie di Parnaso* del Chiabrera. Si ascolti questa rimembranza di lontana giovinezza amorosa:

Sull'età giovane, ch'avida suggere
suol d'amor tossico, simile al nettare,
quando il piangere è dolce
e dolcissimo l'ardere,
celeste grazia sovra i miei meriti
a me mostravati, vergine nobile....
Or gli occhi agghiacciano: lagrime e gemiti
or più non amano vergine....
Se questi piaccionti musici studii,
andrò cantandoti, cigno per l'aria;
e tu volgimi gli occhi,
che altrui l'anima beano.[74]

---

[70] *Poesie,* p. 669.
[71] *I marinisti,* ed. cit., p. 359 e 361.
[72] Card., *Poesie,* p. 458; A. Guidi, *Poesie,* Verona, 1726, p. 99 (dove però *viaggi* deve andare corretto in *sentieri.*
[73] *Lettere,* VIII, p. 358 (1871).
[74] *Delle opere di G. C.,* cit., II, pp. 216-217.

E questa sensazione di tempo estivo, che dà spinte segrete all'amore:

> Odi tu mormorar l'onda che gelida
> verso il florido pian limpida volgesi,
> onde i teneri fior languidi ed aridi
> vezzeggiando ravvivansi?

Il Chiabrera è per il Carducci il filtro più complicato e sottile, attraverso il quale passa tanta poesia erotica del tempo antico e di quello umanistico, specie del Pontano, con una irrequietezza di stile e di metri, non tutti poi conservati e perfezionati dall'Arcadia.[75] E certamente il lirico savonese, anche per la versalità nel trattare metri diversi portandoli in aria di poesia antica, offre un campo di prova assai prezioso al Carducci, dopo l'esperienza delle sue prime raccolte poetiche; e proprio perché ricco di perizia tecnica e di immaginosità arguta, il secentista toscanizzato offriva tutti i vantaggi del magistero letterario, senza esaurire le possibilità dei metri e delle forme che andava componendo.

Ma il gran tema dell'amore trovò, lungo il Seicento, un fondo anche dottrinale ed una ispirazione morale e religiosa; e il codice di questa nuova « ratio amandi » fu il poema di Lucrezio, che allora (1669) trovò il suo grande traduttore: Alessandro Marchetti.[76] Però l'Italia si era fatta lucreziana fin dal Rinascimento, e di quegli spiriti si era avvivata anche la letteratura sacra e devota nel primo avvio della Controriforma, quando ancora non si misuravano i pericoli della dottrina che il poema implicava; poiché il Tasso colorò di idee lucreziane il poemetto *Le sette giornate*; e il Menzini così lo elogiava nell'elogio della Poesia, che dopo il Tasso egli riteneva decaduta: « .... al roman Lucrezio allato / della Natura i bei segreti espose, / mirabil libro, e dal gran Dio vergato ».[77] Al maestro dell'antico edonismo accorse la nuova lirica d'amore e più la nuova didascalica: del Tansillo, di Erasmo di Valvasone, che vi trovaron fondamenti eugenetici e qualche correttivo al rilassamento del costume donnesco, restio all'allattamento dei propri figli, e un caldo invito all'amor sano e pieno, offerto anche per simboli dalla benigna natura. Perciò la lezione di Mopso e di Dafne, nella favola di *Aminta*, echeggia, in aria di melodramma, gli ammaestramenti sui liberi amori, sulla vita coniugale e sulla cura della prole, offerti dal Tansillo con il *Vendemmiatore* e la *Balia*, dove si annuncia qualcosa come il « il fianco baldanzoso ed il restio / seno a' freni del vel »; e con nota profonda e tenera, il quadro dei forti figli pendenti dalla poppa materna.[78] Qui non più le tenere lascivie dei

---

[75] Dal Chiabrera al Card. passa talora qualche idea, come questa: che è meglio piantare la vite, che la quercia e l'ulivo: « le querce pianti chi non teme orrore / di mari.... / Ed io la vite su gli arsicci monti, / che di grappi acinosi il palo aggravi »: poiché Bacco apre le fonti del piacere e dà speranza e toglie tristezza (II, p. 191; e si cfr. Card. « Colloqui con gli alberi », *P.*, p. 551); — qualche immagine patetica (sul tema della morte gentile, come nella canzone per Fabrizio Colonna, segnata a gran lode dal Card. per l'affettuosità: « Nobile pianta altera / svelta da' nembi e doma / sul fior di primavera / .... folgorata a terra » (I, p. 297); — qualche mossa ritmica, come questo motivo di stagione, che pare dell'*Intermezzo*: « Omai del verno rio placata è l'ira, / Sono i nembi spariti; / ecco il nostro terren fiorir si mira, / e danno odor le viti » (II, p. 126); — o la melodia dell'usignolo: « sovr'esso un ramo entro le foglie ascoso, / empie de' pianti suoi l'ampie campagne » (III, p. 49; e cfr. Card. « Virgilio »); — e « le curve piaghe de' cignali irsute » (I, p. 29; e cfr. « Le profondate / oblique piaghe nel cignal supino », *P.*, p. 667, qui visto con l'occhio orgoglioso dell'abbattitore); — e i « dolcissimi Esperi » del sei agosto, giorno elettivo di papa Urbano VIII, « tutti sparsi di faville d'oro », che nel Card. diventano il sacro nimbo della « dolce fanciulla di Iesse, / tutta avvolta di faville d'oro » (*P.*, p. 786).

[76] Ma l'opera fu edita, postuma e fuori d'Italia, nel 1717, a cura di R. Rolli.

[77] *Le satire*, ed. cit., 1782, p. 116.

[78] Una esplicita protesta contro le madri snaturate, che temono con l'allattamento di sciupare la propria bellezza eleva il Card. in *Levia gravia*: « E in tanto, o empia, langue / su mercenario petto / il caro pargoletto.... » (*P.*, p. 308): di aperto spirito

sensi e della immaginazione; ma senso alto e forte della « santa natura », la quale, serba, gelosa e invincibile, ciò che ascetismo, ipocrisia, idealismo svenevole hanno tentato di distogliere e corrompere. Nella poesia erotica c'è solo la delibazione dell'arcano, e la stagione pronuba è ancor la primavera, che eccita e non matura (« canta, germoglia ed ama / l'acqua, la terra il ciel »);[79] invece nel nuovo senso dell'amor lucreziano la stagione congeniale è l'estate, di cui, come forza pronuba, Giosuè giovinetto aveva inteso la prima rivelazione: « .... e tutta nozze / negli amori del sole ardea la terra / .... e gli arbuscelli e le ronzanti / api ed i fiori sospirare al bacio / de le farfalle; e steli ed erbe e arene / formicolavan d'indistinti amori / e di vite anelanti a mille a mille / per ogni istante.... ».[80] E poiché il tema è preparato nel temperamento del Carducci, esso si riaffaccia in ogni suo libro poetico. Ce lo mostrano il *Canto di primavera* e *Le nozze*: rifacimenti di motivi e miti e riti pagani, più spiccatamente dal *Pervigilium Veneris* e da Catullo e Lucrezio; e con accento epico, che corrisponde alla fantasia grandiosa, celebrante gli amori eterni del cielo e della terra e le nozze sui verdi talami delle campagne, secondo la visione antropomorfica cara a Lucrezio, il *Canto di marzo*, *All'Aurora*, *Sul monte Mario*: immaginazioni corpulente e perfino barbariche, dove la grazia diviene forza, e l'amore, da lascivia individuale, diviene istinto irresistibile della materia; e il sentimento gentile dell'amore porta alla meditazione della legge che impera — « trahit sua quemque voluptas » —, sul ritmo delle generazioni che appaiono alla luce e fugaci scompaiono (« Morremo; e sempre faticosa intorno / a l'almo sole volgerà la terra ecc. » (*P.*, p. 904). Il Carducci ha forte il sentimento della immanità della materia, che ora è movente di gioia cosmica, ora invece di tristezza severa; e gioia e tristezza sono le condizioni fatali della nostra umanità; e saggio è l'uomo se a tempo coglie gli attimi di quella gioia e si difende dalla disperazione, ch'è un vile oltraggio fatto alla giusta natura. Epicureismo cristiano, vorremmo definirlo, perché quel modo di accogliere l'invito della materia non esclude la riconoscenza dell'anima alla benignità della Provvidenza; e il pensiero che in quel ritmo di cose c'è un'arcana giustizia è pur omaggio dello spirito al nume creatore. — Pensiero ch'è insieme mistero; e il mirabile libro che lo spiega è il *De rerum natura*, il maggior testo letterario del naturalismo nei suoi varii ricorsi; delibato dai poeti-filosofi del Cinquecento e Seicento — il Palingenio, il Bruno, il Campanella —, dai lirici — il Tasso, il Marino — e serbato a propria difesa dai « libertini ». Nel Seicento Lucrezio sostituì Virgilio e accompagnò l'avventura della « nuova scienza », come antitesi del platonismo; e molto giovò a rasserenare e sollevare lo spirito dalle mortificazioni della Controriforma ed a sostituire con una tristezza virile quella, arida, che derivava dallo sgomento del nulla. Finché nello spirito del Carducci risplende la religione lucreziana, la realtà gli si configura come « il gran Tutto »,[81] equilibrato ed armonico di contro all'« enorme mister de l'universo »: poiché il gran Tutto è una entità positiva, che plaude alla espansione vitale del poeta e lo accompagna nella sua avventura terrena; mentre quell'altro mistero non ha voce, e gli rimane estraneo, e gli annichila le forza e la fede sulla propria individuale potenza. Il paganesimo allora cessa di essere mito, vagheggiato come patetica rimembranza culturale; e Venere e Apolline e Lieo sono deità esaltanti, perennemente giovani, che il poeta ritrova nella sua umana fisiologia, nei momenti, rari, in cui essa si esprime, piena e raggiante. Non divinità inaccesse, fuori del mondo, di stile ieratico; ma emanazioni della divinità stessa dell'essere. Come Lucrezio, il Carducci maggiore sopprime la mitologia quale vagheggiamento estetico e di uso popolare, ed in sua vece scopre ed adora l'immagine della

---

illuministico, di modo pariniano, ma di origine tansilliana. Nel moderno poeta venosino appare, in stile parenetico, il gran tema che nell'*Idillio maremmano* diventa ideale: rappresentazione lirica e piena del naturale amore.

[79] Card., *P.*, p. 610.

[80] *P.*, p. 658.

[81] Modulo forse di derivazione campanelliana (v. *Poesie*, ed. cit., p. 7, 77).

diva natura; e come in Lucrezio, così nel Carducci di questi componimenti il puro diletto del senso e la pura immaginazione della bellezza diventano commozioni di specie superiore. Allora il poeta, se pur è presente come persona o si accompagna con la donna amata o fa il brindisi con gli amici, a giustificare per sé e per gli altri quel momento di letizia e di oblìo, surge in figura di saggio e di veggente, raccomandando il «carpe diem» col pensiero vòlto al comune destino degli uomini e delle cose; sicché, alla fine, sul fondo di quel sereno vagheggiamento di stagioni e di creature amorose, aleggia o si accampa la visione apocalittica e romantica delle distruzioni, degli sperdimenti di ciò che, in un'ora, pareva bello forte e duraturo. Il pensiero che il reale è un momento di una eterna vicenda trae con sé quel monìto a godere, pagano e lucreziano; l'altro, che la realtà dispare nell'infinito, è di origine semitica e cristiana: tesi e antitesi della storia di un'anima, che fa sua filosofia l'istinto. Ambedue reali, se pur si contraddicono; e invero la seconda pare che sconti l'eccesso di quel sereno ottimismo governato dalla ragione; che è però soltanto la piccola ragione di chi non ha tutti gli elementi per poter concludere. La forza della vita, nel Carducci come in ogni uomo, è sempre più della schematizzante razionalità della vita.

Nella medesima contraddizione cadde il Seicento, che fu secolo carnale e insieme triste; lucreziano e pur intriso di spiriti meditativi sulla realtà della morte, avvilente e contristante l'atto umano dell'amore. Gelo e ribrezzo di tombe scoperchiate appaiono anche nella poesia carducciana, forse la prima volta nella nostra poesia maggiore, dopo le visioni penitenziali che della morte diedero i nostri scrittori religiosi della Controriforma; e talvolta con la stessa asprezza e drammaticità di antitesi, rilevando, come opera della morte, la corruzione della materia, pur tanto diletta nei sereni impeti dell'istinto. Lucrezio è il cantore-aedo dell'entusiasmo epitalamico; e da esso il Carducci deriva sensi e immagini e pensieri, già nel testo latino naturalmente barocchi, mentre il traduttore secentesco ne stempera le note salienti, per conseguire meglio unità e scorrevolezza di discorso scientifico. Lucreziano è il «core percosso» dalla potenza di Venere,[82] e l'epiteto «aureo», detto del sole, del lume, del dì, sempre con solennità di stile, conforme al senso lucreziano delle cose e al suo logico edonismo; ed a Lucrezio va riportata l'idea che saggezza è solo nella sanità del corpo e della mente, liberata dalla noia dell'essere e dal timore degli dei (per il Carducci, dal tetro culto semitico medievale), che contrastano alla espansione della forza vitale; [83] e il grande avvertimento che «ciò che fu torna e tornerà ne i secoli».[84]

Poco invero il Carducci apprese per il suo linguaggio poetico dalla traduzione del Marchetti, da lui, ancor giovane, curata con aggiunta di un saggio biografico ed erudito; però l'assunzione di quell'opera tra i testi classici spiega l'importanza ch'egli dava ai principî ch'essa conteneva. Invece quel naturalismo informato in particolari modi stilistici e rifatto, nel suono, più antico il Carducci poteva ritrovare nel Campanella «poeta»; e non solo per la «misura latina» con cui questi aveva rifatto l'elegia, ma proprio per il senso lucreziano e insieme cristiano della materia del mondo che «nella primavera per desio di caldo» si ravviva, come il corpo del poeta filosofo, gettato a marcire al fondo del carcere di S. Elmo. I distici *Al Sole*, pur prendendo poi un altro svolgimento, filosofico e religioso, e rivelando nel poeta, «fervido amante dell'astro», una disposizione dottrinale al mistero che rimuta il fenomeno in simbolo mentale, nella prima parte intendono ai sensi ed alla vita della materia, che per virtù di quel sole entrato nell'Ariete

---

[82] Oltre che nel traduttore (ediz. Sonzogno, p. 50), quel modo si trova anche nel Chiabrera (*Delle opere* ecc., cit., III, p. 9) e in altri scrittori del secolo.

[83] *Della natura delle cose*, trad. Marchetti, ediz. Sonz., p. 59, vv. 26-32.

[84] Card., *P.*, p. 900 e Marchetti, pp. 68 e 133-134: «Tu pur godesti i premi / che la virtù ne dà; or lascia dunque / ciò che più tuo non è». — «Non men di te caddero innanzi / tai cose, e caderanno»; poiché «il mondo è sempre / lo stesso». — Motivi ricorrenti nel Card., che li rifà in modi lirici più risentiti e di stile più sentenzioso.

si rinnova: «Tu sublimi, avvivi e chiami a festa novella / ogni segreta cosa, languida, morta e pigra. Deh! avviva coll'altre me anche, o nume potente.... / Esca io dal chiuso, mentre al lume sereno / d'ime radici sorge la verde cima.... / Le gelide vene ascose si risolvono in acqua / pura, che sgorgando lieta, la terra riga». «Santo vigore» del Sole, che si comunica a tutta l'opera della creazione, anche al meschino che nel buio carcere se ne risente e grida: «Vivo io, non morto, verde e non secco mi trovo»; e gli pare assurdo che gli si neghi la «festa novella» del sole proprio il giorno in cui si celebra la Pasqua cristiana: «Credesi ch'oggi Giesù da morte risurse».[85] Su questo tema del naturalismo mi pare che il tono lirico campanelliano sia, nei limiti della poesia secentesca, il più vicino a quello del Carducci;[86] e c'è comune anche la brevità e fermezza dei modi, che battono sul ritmo di pensieri puri e solenni, sciolti da ogni ombra di complicazione psicologica.

8. Lirica storica.

La quartina di endecasillabi rimati in rima alterna, rimasta lirica per tutto il Cinquecento, subì nel Seicento frequenti mutazioni; e disposta in lunga catena, divenne col Testi discorsiva e descrittiva, secondo gli esempi dei metri tetrastici oraziani: assumendo i temi propri della canzone e tentando l'ode.[87] Il Testi anche si esercitò all'arte di inquadrare in quella struttura, breve nel giro della strofe, ma autonoma nella sequenza delle strofe e illimitata, la fervida ed attuale materia storica e politica, di tono epico e polemico; e il Carducci ne trasse incitamento e vantaggio, in componimenti sul genere della lirica *Agli amici di Valle Tiberina*, il *Canto dell'amore* e altri, aggiungendo la bella clausola della rima tronca per legare a distanza il ritmo e dare un ordine fonico che abbracciasse due quartine. E se ne giovò anche trattando in sonetto una figura storica o un evento di storia illustre, scorciato talvolta in aneddoto esemplare a scopo celebrativo e di esaltazione morale e civile. All'arte dei sonetti del *Ça ira*, fortemente annodati nei particolari, ma mossi ed ariosi, e più della specie di bozzetti che di quadri pieni, possono aver giovato gli esempi del Frugoni e del Fantoni, più vicini al Carducci nel tempo e, l'ultimo, tema di uno studio storico e letterario; ma esempio a tutti fu il Testi, la cui strofa ha freschezza e icasticità a maraviglia carducciane. Si veda la quartina:

Tronchi da ferro atroce Anversa piange
d'Orno i nobili busti e d'Agramonte,
e mendicando va con mesta fronte
pellegrini soccorsi esule Orange.[88]

Gli eccessi della repressione spagnola nei Paesi Bassi aveva narrati Guido Bentivoglio nella sua storia *Della guerra nelle Fiandre*; ed il procedimento del Testi seguì poi il Carducci, quando raccolse e compendiò per quadri taluni avvenimenti della *Storia della rivoluzione francese* del Michelet: con tratti di stile asciutti e robusti e con forti clausole, per compensare con l'intensità dei modi e della commozione la necessaria sobrietà e il procedere a sbalzi degli elementi narrativi. Ed anche l'arte di chiudere il sonetto di evocazione storica con endecasillabi salienti, per raccogliere l'idea e il monito del quadro, al Carducci epico-lirico può esser venuta da esempi, come questo del gesuita

---

[85] *Poesie*, ed. cit., pp. 190-191. — Il motivo primaverile e pasquale si ritrova nel *Sogno d'estate*.

[86] Poco invece il Card. ne derivò di particolari modi stilistici. Ad es., il campanelliano «né chieggio marmi, né prose, né versi», p. 228, si adombra nell'*Intermezzo*: «io non voglio i tuoi marmi.... / datemi i marmi e i carmi» (*P.*, pp. 529-530).

[87] Vedi Card., *Dello svolgim. dell'ode in Italia*, in *Opere*, XVI.

[88] *Poesie liriche*, ed. cit., p. 139.

Domenico Pastorini su Genova, che durante il bombardamento del 1648 scelse il suo destino eroico: « Anzi, girar le libertà mirai / a baciar lieta ogni ruina, e dire: / Ruine sì, ma servitù non mai ».[89] Nella fantasia epica dei Testi la storia antica e la contemporanea si componevano dunque con lo stesso tono. Ma Roma antica, contemplata con nostalgia nelle sue solenni rovine, come si è visto, anche per lui è destinata a risorgere e procacciarsi novelli trionfi: come il poeta secentesco cantava, con modi lirici augurali, nell'ode *A Matteo Sacchetti*:

Deh, venga il dì festivo
ch'a' trionfi di Roma,
a le gioie d'Europa ha il ciel prescritto;
ch'ei di fecondo olivo
cinto l'augusta chioma
sposi una lieta pace al mondo afflitto.
Io di carme votivo
armo già la mia cetra....[90]

Roma e Grecia, nel Seicento riscopritore della lirica civile di Orazio e dell'ode pindarica, appaiono simboli di saggezza e bellezza, di vita forte e serena; ma ad esse pur la poesia si volge con voce affettuosa e mestizia e tenerezza di cuore. Spunti che però non diventano carmi: come nella satira del Rosa sulla Poesia, dove il poeta ritiene pur sempre valido l'insegnamento del Lazio e della Grecia: « anch'io divoto / le lor memorie adoro, e bacio l'orme ».[91] Ma il secolo del barocco italiano non diede alla poesia delle rovine quel colore romantico, sia pure con tono oratorio e solennità biblica, di cui si era ornata, fin da metà del Cinquecento, la Plèiade: specie la poesia del Du Bellay, che diede *Les antiquités de Rome* (1558), il primo dei « poemi romani » in lirica. Ci offerse invece nell'*Orazia* di Pietro Aretino la rappresentazione diretta dell'uomo e della virtù romana, di stile alto, tra l'epico e il tragico, spesso di schiettezza rude, quale piacque al Carducci risentire in bocca al console del *Comune rustico* e del *Parlamento*. I duumviri aretineschi parlano così:

Da che non dassi al parlar nostro fede,...
la man ve ne porgiamo in sacramento.[92]

L'epopea, simbolo delle passioni accese e delle lotte cruente, il Carducci rappresentava con le « rosse ali », e di quel rosso tingeva le proprie strofe battagliere; la sua « bella Clio » pone sul monte dei secoli il piede, e sotto le si scopre ed illumina l'ampio cimitero del mondo, e in faccia le ride il sole de l'età nova; — che è visione secondo il gusto un po' oleografico dell'Ottocento vittorughiano e democratico. Ma quel senso lirico del rosso, attribuito al canto, alla strofe di guerra, è pur nel Chiabrera; e la bella Clio è pur da questi invocata a reggergli il verso epico-lirico: « che se al pie' gli mette l'ali, / come Clio dolce m'insegna, / vola ognor per l'universo ».[93] Con la stessa disposizione d'animo il Carducci si volge all'Oriente ariano e lo ricompone ne' suoi versi con puri colori primitivi: come nell'ode *All'Aurora*, che nella storia ideale del Carducci etnico vale come presa di contatto con le origini, pur fuori della mitologia greca e romana. Aspetti insueti

---

[89] Sonetto riportato dal Card. in *Primavera e fiore della lirica italiana*, Firenze, 1903; e messo in rilievo nelle pagine introduttive (*Opere*, XVI, p. 449).

[90] *Poesie liriche*, cit., p. 217; e cfr. del Card. l'ode *Per l'annuale della fondazione di Roma*.

[91] *Satire, liriche, lettere*, cit., p. 86; e cfr. il Card. aggirantesi a capo chino tra i ruderi del Foro: « .... io seguo con dolci lagrime / e adoro i tuoi sparsi vestigi » (*P.*, p. 793): che è modo diretto, di sensibilità romantica, alla Chateaubriand. Nel Rosa il sentimento, pur sincero, è caricato dall'immagine; nel Card. in luogo dell'immagine c'è l'uomo.

[92] *Commedie, aggiuntavi l'Orazia*, Sonzogno, p. 455.

[93] *Delle opere*, cit., I, p. 25: « lingua di macigno / chiede il canto sanguigno ».

alla sua poesia precedente, ma che pur hanno radice in quel suo culto della natura, di cui il poema di Lucrezio dava il senso civilmente e culturalmente più maturo. Quell'altro primitivo era pur barocco, ma con grazia e schiettezza e forza nelle forme e nei significati; e qualcuno di quei modi e colori trascorre smarrito nella lirica del nostro Seicento;[94] e il Carducci lo riamò nell'arte di più moderni riscopritori di quell'Oriente « ardent et languereux »: del Goethe, dello Heine.

9. Barocco turbato.

Di contro a questo barocco epico, e pur sereno e letificante, il Carducci ne scoperse un altro, che potremmo dire gesuitico e coloniale: enorme, efferato, osceno; nemico dell'uomo poiché nemico dello spirito. Si pensi ai quadri, male augurosi per il duca Massimiliano, di *Miramare*; all'irta faccia gialla di Montezuma ed ai suoi putridi occhi fissi sul navigante; al dio Huitzilopotli, che dall'alto della piramide, vampante livida fiamma per la tenebra tropicale, fiuta cupido la preda del mare, e attende. Sono figurazioni secondo il gusto dell'epica ispano-lusitana, e forse del Camôens, che nei *Lusiadi* (c. V, 37-48) suscita lo spettro terrifico di Adamastor, custode della rupe solitaria del capo Tormento (poi della Buona Speranza), dinanzi a Vasco di Gama. Alla umanità del Carducci spiaceva la letteratura iberica secentesca, riflesso del tetro regno di Filippo IV e del più tetro impero spirituale dei Gesuiti; di quel « cattolicesimo insidioso e freddo, più micidiale ancora che quel violento e sanguinario dei domenicani ».[95] E del pari gli spiaceva l'orrida e grottesca letteratura inglese del periodo elisabettiano, nel testo della tragedia del Marlowe: « reo verso simile / a sogno d'uomo cui molta birra gravi » (*P.*, p. 885), che in un momento poetico trovò rappresentazione nel quadro della maremma piovosa: antitesi sensitiva del sereno carducciano amore delle cose.[96] In quella letteratura spagnolesca e gesuitica il Carducci avvertiva la presenza di una filosofia deleteria, discendente da quella religiosità ed ultima manifestazione, nella civiltà europea, dell'aborrito semitismo, che esaltava nei secoli lo spirito di contro e sopra la carne. Il motivo che la vita è un sogno, un'ombra, nel Seicento spagnolo si approfondisce e si fa dramma; e questo tanto più è vivo e inasprito, quanto più l'idea dell'annichilamento dell'essere si cinge e ride di fastosa immaginazione. Quel barocco lussuoso, e mortificato e ferale, per il Carducci è già romanticismo e prende parvenza di « monstrum »; ombra di quell'epica semitica-gotica-gesuitica: « dinanzi dagli occhi smarriti, / ombra immane, che vuol l'infinito? »; « .... il mattino d'autunno / come un grande fantasma n'è intorno » (*P.*, p. 877).

Ardito fu il Seicento anche nel portare alla soglia della poesia una materia che i secoli precedenti, più schivi o immaturi, non avevano osato: materia di sensazioni spiacevoli e urtanti, che creavano situazioni di ironica ebbrezza e di contenuto maligno. Perciò si inizia un nuovo lessico, o si forza la parola a toccare quel punto estremo del ribrezzo fisico e morale, o si compone un linguaggio simbolistico o metaforico a raccogliere il senso e il significato di tali perturbazioni della psicologia moderna; perciò anche dove l'intenzione dello scrittore è di suscitare il riso, questo ne esce contratto in

---

[94] Il Macedonio, ad es., invocava l'Aurora « pastorella celeste » (*Lirici marinisti*, ed. cit., p. 27.

[95] *Opere*, III, p. 42 (1869).

[96] « Io odio fieramente il grigio e l'umido, e il cinereo dell'autunno e dell'inverno mi rende feroce e cattivo: per me ci vuol l'estate o almeno la primavera matura » (*Lettere*, VIII, p. 18. - 1872). E allora Marlowe s'incontra con Dante, nelle parti paurosamente grottesche della *Commedia*; anch'egli in un passo di pagina letteraria, inteso e illustrato con la immagine di quella trista regione: « è l'ombra caliginosa, entro cui la formazione del grottesco pauroso si disegna vaporosamente scabra, come nell'aere febbricoso dei sughereti delle vecchie maremme » (*Opere*, I, p. 235. - 1887).

ghigno, con amarezza. Stati d'animo e ghiribizzi, che anche il Carducci patì ed espresse in forma risentita, specie nell'età matura. Quando i muscoli e il core erano guasti dalla rea mente, o l'anima infiacchita e logorata dall'accidia cedeva al fascino della stagione avversa al suo senso latino di chiarezza e di ordine — d'autunno, d'inverno, tra la caligine, le piogge, il freddo —, la fantasia gli formicolava di queruli ed osceni mostri; e allora, in un triste maggio, il sole, divin lenone, esce al postribolo della vita (*P.*, p. 660); la luna appare « monacella lasciva e infeconda » (p. 670); il sole guarda al mondo « com'ebro ciclope » (p. 883); gli alberi, sulle maligne crete della maremma, appaiono « calvi, aggrondati, ricurvi, sì come becchini a la fossa » ed i poggi sono « capi di tignosi all'ospedale » (p. 884); immagini e sensazioni che talvolta fanno ridda, come in questo tratto di lettera: « Hannovi giorni nei quali il desiderio, cristallizzato nel vuoto della solitudine, si idealizza e rifulge in stalattiti di pensieri e affetti e gemiti aggelati nell'istante del loro fervore: che bella vista allora, e qual barbaglio di lacrime e di sangue incandescente in elegia, ecc. »: [97] che è linguaggio lavorato in gergo barocco, fino a diventare geroglifico.

Si aggiungano certi modi simbolistici e tropi animati, di fantasia repellente: — i rigurgiti immondi del mare, al biancicare della luna:

> Tra le sucide schiume anche dal fondo
> stride l'arena; e qua e là si vede
> qualche cetaceo stupido ed immondo
> boccheggiar ritto dietro immonde prede.
> (*P.*, p. 569);

e l'anima e la faccia di chi tradisce la patria: « .... nel cervello, nel sangue / sozza una forma brulichi / di suicidio, e da la bocca laida bestemmiatrice / un rospo verde palpiti » (*P.*, p. 982); e il fastidio per l'aberrazione letteraria, che diventa schifo morale e fisico: « Lo stile in cui tu sfoggi è qualcosa di umidiccio, di mollichiccio, di appiccicaticcio. V'è del rettile. Il tuo colore è la striscia d'argento della lumaca, che riflette i raggi del sole invernale in luoghi malsani; il tuo calore ha i sudori freddi, luccicanti e fetidi dell'etisia; il tuo candore è sporco, gelido, vischioso come quello della guancia del rospo.... La tua fantasia è come una meretrice disfatta dal mondo: pallida, livida, passa nel crepuscolo per i viottoli, dalle ossa delle spalle e delle anche e dalle fosse delle occhiaie agita e sprizza procacia ».[98] Esempi tutti d'immaginazione turbata e di stile caricato, con scelta di vocabolario simpatetico con la cosa; che perciò colpisce per la sua stessa stranezza dolorosa e contratta. Espressione tipica di patologia, che fece la sua prima prova al tempo della Controriforma sulle pagine dei letterati di umore — Rosa, Menzini, Brignole Sale —, dei moralisti gesuiti e, in modo più spiccato, fra i pittori e disegnatori caricaturisti e seguaci del grottesco, specie trattando i temi della polemica religiosa cattolico-luterana: scrittori e artisti che il Carducci dimostra di aver famigliari e con i quali tempera i rigori del suo classicismo, da quando gli parvero utili a descrivere gli stati d'« occasione » della sua variante umanità: specie quelli di piacevolezza ardita nell'incontro del sentimento morale col deforme e l'osceno; semplici e ingegnosi, morbosi e febbricitanti nell'incidere il particolare, spesso con risultati di qualche efficacia.[99]

---

[97] *Lettere*, VIII, p. 198 (1873).

[98] *Lettere*, V, pp. 538-539 (1869).

[99] I religiosi secenteschi preferiscono descrivere le miserie della carne lasciva e caduca, e gli atti di mortificazione nei sacri penitenziari, dove lo spirito si esalta nella compressione del corpo e la coscienza del peccato suscita i « disperati rugghiamenti del cuore » (Bartoli, *L'eredità consigliera*, Venezia, 1653, pp. 169-174). — Il Menzini schernisce chi per « immodesta voglia » rinneghi il proprio stato e voglia avanzare: « dal polmone ambizioso e tisico / le fracid'ale all'aura vana spiega » (*Le satire*, ed. cit., p. 84). — L'Arcimboldi ci fa il ritratto del riformatore Calvino, collocando un rospo in luogo del

10. Storia del secentismo carducciano.

Dove nel testo poetico carducciano prevale l'immaginazione, il secentismo rientra in quella linea classico-toscana, ch'è la più naturale allo scrittore e meglio corrisponde alle sue dichiarazioni critico-estetiche; dove invece prevale l'eccitazione sensitiva, il secentismo esprime una meno controllata sostanza psicologica e sul punto dell'espressione si arricchisce di nuovi elementi lessicali e figurativi. Arte ancora ideativa, quella; di confessione psicologica e nevrotica, questa, e un'altra bella prova ne viene ora dall'epistolario, che dal tempo delle *Rime nuove* e per tutta la stagione delle *Odi barbare* è più fiorente, anche rispetto alla poesia, di questi capricci e ghiribizzi e umori. Nel primo tempo letterario del Carducci, ch'è il più toscano e lessicalmente il più composito, la fantasia si appaga dell'esercizio di un secentismo sereno e scherzoso, pur nella apparente maldicenza della polemica; e l'interesse maggiore è dato dalla perizia filologica sfoggiata, specie in *Juvenilia*, dove lo scrittor giovane spreme a modi più spiccatamente secenteschi la materia immaginifica del Berni, del Burchiello, dell'Aretino e di altri scrittori « naturaloni » del Cinquecento. Presa come divertimento letterario, quella specie di secentismo dall'aria paesana diviene famigliare o si illanguidisce andando al rococò; ma in un modo o nell'altro ritiene, di quello stato d'animo iniziale, la facile schiettezza e insieme l'aridità poetica. Nel séguito, man mano che lo scrittore acquista più chiara coscienza della propria originalità psichica e sensitiva, quel linguaggio entra nel vivo attrito dell'esperienza e, scadendo come gergo, viene assunto nel processo di un più geniale stato poetico e finisce con l'imporsi naturalmente, quasi all'infuori della preziosa memoria letteraria. Allora il pittorico e il plastico, consueti all'orecchio ed agevoli, della prima maniera cedono al musicale ed all'espressivo, pur entro le simmetrie chiuse ed i versi rimati; più arditamente nuovi e avventurosi nelle *Barbare*, poiché queste segnano l'avvento di una poetica rinnovata nel sentimento e più pronta a cogliere il primo moto di natura.

La storia del secentismo carducciano è sulla linea di passaggio della metafora da immagine a senso, dallo stile icastico al fantastico. Il Seicento italiano ci presenta alcuni aspetti di questa trasformazione; ma il Carducci li intese e li assunse con interesse di filologo prima che di poeta; e fu perciò prima secentesco di modi che d'anima, poiché quel secentismo lo aiutava a distinguersi dagli scrittori di stile psicologico, in apparenza classico, del primo Ottocento, nudi di colore e sfuggenti al lavorio della parola e al richiamo del ben dipinto vocabolario poetico tradizionale.[100] Per questo bisogno il Carducci era già naturalmente sul cammino ove avrebbe incontrato i moderni stranieri; i quali però, quando più tardi li conobbe, lo aiutarono molto a cercare dentro di sé i moventi e gli spiriti di quei modi d'arte. Ma quelli — Hugo, Heine, Richter, i « poètes maudits » francesi — si erano ravvivati alle sorgenti del romanticismo europeo, allo Shakespeare, agli Spagnoli; il Carducci invece trovò la pietra d'assaggio del barocco italiano secentesco in autori e critici nostrani: nel Foscolo, nel Tommaseo, nel Guerrazzi: [101] il primo, specie per l'esempio delle prose didimee e per la traduzione dello Sterne; il Tommaseo per la lingua delle sue pagine di storia e d'arte; ambedue per l'im-

---

naso, allargandone le zampe posteriori a far da sopracciglia e allungando il mento in figura di pesce (cfr. B. Geiger, *I dipinti ghiribizzosi di G. A., pittore illusionista del Cinquecento*, Firenze, 1954).

[100] Il fastidio del Card. verso la prosa impotente e poltrona è in una confessione del *Libro delle prefazioni*, dove parla dei modi con cui egli si formò scrittore, leggendo Botta Foscolo Giordani Leopardi Tommaseo e.... i dizionari: « E credo che i manzoniani ridurrebbero l'Italia ad armeggiare nella prosa con cinquecento vocaboli e uno stile » (*Opere*, IV, p. 47. - 1888).

[101] Sulla efficacia delle immagini del Guerrazzi scrittore v. *Opere*, XIX, p. 303.

portanza con cui guardavano alla letteratura del Seicento, come elaborazione di lingua e di stile, in contrasto con i giudizi degli storici letterarî liberali e mazziniani: il De Sanctis, il Settembrini, l'Emiliani Giudici e, tra gli stranieri, il Sismondi. Il Carducci però si appoggiava più volentieri all'autorità dei conservatori del gusto, anche se talora tacciati di simpatie gesuitiche: il Giordani, il Leopardi, Giuseppe Maffei, il Cantù: quest'ultimo, il più acceso sostenitore del genio del Seicento e difensore, lui, scrittore sobrio, dell'artificio dello stile, di cui l'Italia aveva avuto la prima coscienza in quel secolo immeritatamente perseguitato d'obbrobrio.[102]

Al grande barocco straniero il Carducci pervenne attraverso lo studio di quello italiano; e lo sentì e ritenne sempre con animo un po' staccato e, pur nelle espressioni di esso superiori, lo considerò sempre eccentrico e sgomentante, e ne intese, e talvolta sofferse dentro di sé, la potenza esplosiva, ma non l'arte. Marlowe, Shakespeare, Calderon, De Vega entrano nelle sue pagine in tema di letteratura comparata o si presentano come simboli dei turbamenti dell'animo umano moderno: enormi, ossessivi, tristamente amletici. Tradotte in termini plastici, quelle visioni, come si è accennato, diventano mostri male augurosi del destino umano; in termini di partecipazione diretta sono gli spiriti animatori della « selva infame » lungo il Chiarone: lirica che vale da esempio, stupendo e grandioso, di *pathos* romantico, effigiato in uno scenario vivente, con l'introduzione della maligna natura nello spirito dell'uomo e col dibattito dell'uomo a uscire dal sortilegio. Dramma lirico di specie incomparabile nella letteratura nostra, anche se qualche confronto « sensitivo » si può fare con i ghiribizzi tragico-grotteschi del Boito, di data posteriore. Dietro c'è il teatro dell'età elisabettiana e Byron e Baudelaire; ma il ghiribizzo e il grottesco carducciani hanno una purezza di contorni, che li fa intensi e persuasivi alla fantasia. L'ossessione dell'anima si accende in figurazione barocca delle cose stesse; poiché la genuina poetica del romanticismo carducciano, levata a quella potenza, riceve per intima necessità un suggello barocco. Romanticismo sensitivo e carnale, con variazioni dalla nota più discreta e gentile a quella più accesa e deformante.

Perciò, dietro le tracce culturali e psicologiche dell'anima barocca, il Carducci rimutava il suo gusto di classicità, liberandolo dalle forme più facili ed ornative del classicismo. I suoi principî teorici rimangono quelli del primo tempo; e rimangono in piedi pure gli idoli polemici di Enotrio Romano. Ma la sua retorica è più sensibile della sua estetica; ed in fatto di lingua e di stile egli è aperto a tutte le esperienze. I libri ebbero gran parte a farlo progredire verso una più acuta e fresca conoscenza di se stesso; ma più le passioni amorose. Lidia, per prima, cioè la signora Piva, aggiunse temi, toni, immagini ancora inedite al linguaggio del poeta amante; e l'ebbrezza dei sensi, l'irrequietezza, l'inquietudine, lo smarrimento dell'essere gli imposero una ricerca di nuovi mezzi espressivi, forzando il più usato classicismo a misurarsi arditamente con le rivelazioni, anche le meno percettibili, dello stato umano. Ed ecco lo scrittore farsi più spigliato e innervato, di gentilezza più carezzevole, di annientamenti ed oblii carichi del nativo mistero dell'amore.

11. Dal concettismo critico al senso fantastico.

Dunque la polemica contro il dilavato romanticismo; il crescente consenso verso il nostro Seicento nutrito di bella toscanità filologica; la intuizione, però non mai meditata a fondo, che il barocco portasse ad un romanticismo nazionale, mettendo da parte quello « storico », sformatosi per la presenza dell'idealismo filosofico, sia l'hegeliano sia il neocattolico; e che l'arte potesse sentire romanticamente l'infinito del reale senza uscire dalla tradizione e solo riscoprendo altri fili di essa; infine il ravvivamento umano

---

[102] Tra gli storici ed i critici stranieri il Card. talvolta s'incontra con Luisa Grace e col Mathias, che lessero il Seicento lirico italiano col gusto del Leopardi e del Foscolo.

operato con violenza dall'amor nuovo, che diede nuova alacrità al suo spirito ed ai suoi scritti e cioè un'altra prospettiva di stagioni dell'anima — sono alcuni fatti che spiegano l'apparizione del Carducci barocco in tono sensibile. Allora il dir per metafora, il ricorso alla espressione concettosa e ingegnosa divennero sempre meglio i suoi più naturali modi di scrittura. La poesia se ne risentì, pur serbando qualche abito di decenza, che gli permise di stabilire la distanza tra la sua e la poesia del secondo e terzo romanticismo, già scaltrita dagli esempi stranieri e ad essi corriva. Invece la prosa gli consentì un maggiore spiegamento di forze; e lavorandoci dentro, animoso e fidente, con spiccata disposizione al concettismo ed alla metafora, il Carducci riuscì veramente a rifarla con carattere personalissimo rischiando tutte le avventure dell'impressionismo, con la persuasione che lo scrittore di fondato gusto classico possa tutto esprimere di ciò che sia umano. Invece egli si accusava « critico frasaiuolo » e « scrittore tumido e gonfio e barocco in prosa »; [103] ma andava poi sempre diritto dove l'estro lo tentava, nemico, com'egli era, del linguaggio logico e degli obblighi severi della critica filosofica e scientifica. La materia più divertente, che si può trarre dai suoi scritti, di giudizi, descrizioni di opere e di stili, di ritratti veri e immaginari, di analogie, allegorie, ipotiposi, prosopopee, di figure di retorica e di estetica, di sentenze paradossali, di iscrizioni avventanti vale non perché di vaga attinenza col barocco, talvolta rintracciabile anche presso scrittori di spirito austero; ma proprio perché segno di dolce delirio sensitivo e fantastico: una specie di narcotico, che disimpegnava la sua mente dal pensare. Barocco di sostanza verbale, di figura che muove dal gioco di vocaboli accortamente scelti e poco usuali, o allineati o messi a fronte, di solito poco o nulla lavorati dall'« esprit » di impronta francese; poiché il Carducci, che tante volte ha in mente Voltaire, è invece il meno volterriano tra i nostri grandi dell'Ottocento. Il nuovo della prosa critica carducciana, rispetto a quelle dei De Sanctis, nasce dal diverso atteggiamento dinanzi all'arte. Il De Sanctis viene attratto dall'opera, le si abbandona e ne rifà la genesi con la sensibilità di un roussoiano disciplinatosi con Hegel e Gioberti. Il Carducci entra in emulazione con lo scrittore, ricorrendo a un discorso analogico per figure, per approssimazioni; e poiché quei modi di trattenimento potevano impegnare tutti i suoi nativi interessi d'anima e d'ingegno, egli attese al lavoro letterario secondo la sua disposizione poetica o mutuando, viceversa, il lavoro suo poetico con quello critico e perfino con l'erudito: altro segno della sua vocazione secentesca. Naturalmente il suo barocco ha varietà di misura; e di solito là dove l'immagine barocca si arricchisce di elementi costruttivi ed acquista parvenza di architettura, là c'è il segno di un pensiero critico più tormentoso e complesso. Invece il gioco breve, la metafora con un solo punto di luce, acuminata sovente in epigramma, risponde ad un pensiero di pulita evidenza. La complicazione della metafora risponde allo stato di *pathos*; ed è pur sempre segno spiccato di personalità, se non di poetica disposizione. Sulla pagina critica il barocco oscilla sempre tra l'ingegnosità e l'oratorietà; lo scrittore cerca l'effetto; di toccare con l'imprevisto. La materia di studio viene scorciata e fissata su una prospettiva, la più semplice ed unita; e fatta brillare. Un gioco dell'ingegno, con piena coscienza del gioco.

Barocco di figura, concettismo critico. L'altro barocco carducciano, di puro senso e fantasia, approfonditosi nel temperamento e scoperto alquanto tardi in natura, è meno rintracciabile come reminiscenza; ed i riscontri che abbiamo fatti giovano a far sentire la capacità della metafora secentesca di anticipare l'Ottocento, piuttosto che descrivere un modo tipico carducciano di ripiegamento letterario: poiché è evidente che quei minori poeti e prosatori del Seicento non potevano avere sul grande scrittore tanta autorità. Quest'altra specie di barocco vale per il Carducci non a divertire l'ingegno, sì invece a studio di stile; e se pur talvolta è presente come immagine, agisce dentro di noi come senso musicale e in essa si annida, almeno allo stato di sostanza psicologica,

---

[103] *Opere*, XIX, p. 305 (1874); *Lettere*, IV, p. 141 (1864).

molta parte di quella poetica carducciana a cui di solito si dà il nome, spicciolo ed evasivo, di romanticismo. Romantico fu il Carducci, pur serbando il pregio, forte e succoso, della parola e del numero; romantico, ma sempre con istudio di stile. La sua commozione, quando è alta, si esprime nel barocco grandioso, talvolta anche di potenza epica; quando è invece gentile o trepida o pensosa o sgomenta, allora il barocco si assottiglia o fiorisce o incupisce. Gli esempi ci vengono dalla sua poesia e dall'epistolario, poiché la sua prosa critica meno consente il tono intimo e privato. Ed è questo il Carducci che ora forse più amiamo, più generosamente ed affettuosamente aperto alla vita ed alle varie letterature dei popoli. Lo herderismo al Carducci giovò, prima a preparare gli elementi i principî le idee del comparativismo letterario e del suo pensiero democratico ed umanitario; poi a intenerirgli la natura, a dargli un senso più ineffabile di sé; perciò gli tolse gli angoli troppo secchi, gli abiti mentali costruiti e sorretti dalle ragioni della polemica linguistica e stilistica: lo liberò insomma da una idea troppo filologica di tradizione nazionale. L'accoglimento dell'arte barocca, composita perché maturata lungo il Rinascimento e mutuante elementi e forme dall'Europa, fu nel Carducci il segno di un approfondito gusto letterario, come scoperta e manifestazione di umanità; e non ci è dato di cogliere una espressione carducciana che sia carica di tale umanità, e che non porti seco qualcosa dell'esperienza di questa « poetica ». Il grado maggiore di originalità dello stile carducciano viene proprio entro un modulo barocco; e se lo scrittore, pur trattando forme più temperate e consuete di linguaggio e fantasia, ci ha dato altri capolavori, questi sono stati possibili perché concepiti nell'equilibrio, più immediato e sereno, fra stato d'animo e potenza espressiva. Nel Carducci « secentista » quell'equilibrio classico, quale egli aveva appreso dalla lezione del puro Rinascimento, va rotto; ma al nuovo approdo egli giunse forzando quella tradizione e i propri abiti di « scudiero dei classici » ad esprimere il suo nuovo sentire, e serbando alla forma l'idea di quell'alta educazione del gusto. Sicché in quel momento ideale del suo concepire poetico la tradizione di colpo, ma solo in apparenza, si frange; nella realtà invece essa moltiplica le sue forze generative, allarga la sfera musicale della fantasia, favorisce connubi insueti tra i più lontani elementi verbali, fa sentire la progressiva vittoria dello spirito individuale sugli schemi solenni delle forme e dell'istinto poetico elementare sulla memoria letteraria. Classico ancora, il Carducci; ma per quell'accento di potenza, per lo spirito che ghermisce la parola mettendola entro un nuovo circolo di commozioni sensitive, classico decadente, o alessandrino, o barocco: al modo stesso per cui è ancora classico il Tasso lirico ed epico quando è più tentante; o il Foscolo delle prose di umore e dell'epistolario, là dove è sconcertante e più arguto.

11. L'insegnamento del Carducci barocco.

Si è detto, sopra, che lo spiegamento del Carducci « scrittore nuovo » corrisponde alle stagioni del Carducci innamorato, all'animazione e alle traversie interiori che lo esaltavano e straziavano. Fu l'amore, sempre, a toglierlo dalla grave letteratura e dalla polemica astiosa, e a raffinarlo in tutto: nel pensiero, nello spirito, nella fantasia. Innamorato, egli ci dice i pensieri più buoni, gli spiriti più ingenui, le fantasie più alacri e pronte: che sono del Carducci vero, senza alfierismo di posa; vivente nel puro mistero di se stesso e divenuto scrittore per l'attrattiva stessa di quel mistero. L'uomo nello scrittore, mentre più volte avvertiamo lo scrittore nell'uomo, pur senza pericolo per l'esemplarità della sua arte. E l'uomo Carducci era ben più che l'abito fiero, a cui doveva simmetricamente corrispondere il canto sdegnoso. Anche rimanendo al di sotto della sua volontà di credersi fatto per interpretare questa superiore umanità, il Carducci più raccolto e sorpreso e sgomento della « rêverie » e dello « spleen » si scompone in altra atmosfera; e acquistando chiara coscienza della poeticità di tali stati d'animo, rinasce scrittore di altro peso e tono.

A questo punto e con questi modi, musicali e ineffabili, arditi e bizzarri, il Carducci prepara qualcosa al Pascoli e d'Annunzio, i quali portano avanti il perfezionamento del barocco romantico carducciano; e proprio a confronto con l'esempio di questi due, si scorge meglio quale distacco lo scrittore del secondo Ottocento operò dai caratteri formali delle poetiche del primo Ottocento: essi, più vicini al Carducci di quanto il Carducci sia stato al Manzoni. Questi, scrittore storico del tempo barocco, ma immune di ogni lusinga lirica di quest'arte, trovò contro di sé il Carducci, e non tanto nel primo tempo, quando gli « auctores » del selvatico maremmano erano proprio quelli coi quali si era armonizzato il pensiero e il gusto del fine lombardo. Il distacco d'arte si aperse poi, quando il Carducci aiutò con l'esempio a far sopravvivere certi elementi del gusto barocco, che fermentavano nel romanticismo del Prati e dell'Aleardi e di taluno degli « scapigliati »; soprattutto del Tommaseo lirico. Il barocco del Tommaseo viene per altra via, dalla intensità stessa del suo pensiero, anacronistico rispetto a quello del suo tempo e distante da quello stesso del cristiano Manzoni: viene dalla sua ossessione di brevità, che lo rendeva aspro ed arduo, e per questi caratteri suggestivo. Il barocco carducciano non ha niente in comune con le prospettive, spesso metafisiche e simbolistiche, del Tommaseo; e scioglie la metafora da ogni interesse mentale per recarla tutta all'immaginazione o alla sensazione: ch'è lo stato tipico della metafora secentesca. Di lì, dalla immaginazione e sensazione, partono alcune direttive della poetica pascoliana e dannunziana. Nel Pascoli, che non sapeva ben sorridere, il gioco diventa « serio al pari d'un lavoro »; e cresce o scade complicandosi per altre vie e rilavorando la metafora con elementi ricavati sovente dalle Sacre Scritture, fuori dell'aria del Seicento italiano, che il Pascoli predilesse quasi solo nella minuteria dei suoi naturalisti. Nel d'Annunzio quel barocco rimonta ad espressione di forza primitiva e cala tutto, sentimento e pensiero, nella potenza d'irradiazione della sensazione fisica. Perciò la compagine di sostanza barocca nel Pascoli si sfaccetta e si diluisce, anche ad opera della poetica dell'impressionismo, che gli rompeva ogni possibilità d'indugio e di naturale sviluppo del tema metaforico; nel d'Annunzio invece si intensifica, si riempie di forza più omogenea, si sviluppa, diventando il tema esclusivo intorno a cui la fantasia lavora; e perciò, nello studio del secentismo, egli procede assai più largo del Carducci, che nei suoi andamenti oratorii lavora pur sempre a toni varii e a sbalzi e non ama il discorso mariniano, delle metafore a lunga catena. Nel Pascoli il barocco carducciano ridiventa seme; nel d'Annunzio ricresce a foresta. È certo grazia e potenza, levità ed eloquenza — virtù del secentismo carducciano — non potevano ripetersi nei successori: virtù importanti non meno sotto la specie, inferiore, di curiosa avventura libresca, che sotto l'altra, superiore, la quale rinnovò l'arte dello scrittore toscano ed aggiunse un capitolo alla storia del linguaggio lirico italiano.

GIULIO MARZOT

LETTERE DEL DE MEIS E DEL DE SANCTIS

La documentazione epistolare che il Battaglia ci presenta [1] accompagnandola con introduzioni assai acute e con sobrie, ma dottissime annotazioni, si dispone su due piani dallo sviluppo parallelo ed ha due poli d'attrazione, l'uno costituito dalla personalità di A. C. De Meis e l'altro da quella di F. De Sanctis. Non che si voglia negare al materiale

[1] *Lettere di A. C. De Meis a P. Villari*, Bologna, 1950; *Lettere di A. C. De Meis a R. Bonghi*, ivi, 1956; *Lettere di A. C. De Meis a D. Jaja*, ivi, 1950; *Lettere di A. C. De Meis a S. Spaventa*, ivi, 1958; *Lettere di F. De Sanctis a L. Settembrini, a C. Lozzi, a P. Ellero, e ad altri*, ivi, 1956, tutti a cura di Felice Battaglia; e inoltre FELICE BATTAGLIA, *Le ultime vicende elettorali di F. De Sanctis con lettere e documenti inediti*, « Convivium », 1956, n. 6.

altro interesse, o che si voglia esercitare un arbitrario criterio selettivo che sacrifichi l'intervento di altri validi interlocutori, ma occorre osservare che per quantità ed impegno le lettere del De Sanctis e del De Meis dominano subito la nostra attenzione e nella diversità di tono e di argomentazioni ci segnalano una divergenza di idee che si avrebbe torto a sottovalutare. Ciò che pone in un senso di fronte i due amici, nella linearità irrimediabile delle loro rispettive corrispondenze, è, per quanto riguarda gli anni posteriori all'unificazione, la scelta stessa degli interlocutori politici, che sono, nel caso del De Meis tutti uomini della Destra: i due Spaventa, Donato Jaja, Francesco D'Ovidio, o sindaci ed elettori della provincia di Chieti; nel caso del De Sanctis, gli amici dell'Associazione unitaria costituzionale, combattivi esponenti della Sinistra come Carlo Lozzi, o addirittura, pur con certe cortesi riserve ideologiche, un teorico originariamente della Destra, ma in aperta rottura di partito, come Pietro Ellero, polemizzante contro l'egoismo di classe di tutta la borghesia italiana.

Codesta scelta di corrispondenti, spia d'una divergente valutazione della vita pubblica italiana si traduce in un impegno politico così rigorosamente discriminativo da lasciare nello sfondo il tema pur sempre vivo e presente degli affetti. Ciò spiega l'equivoco del violento intervento antidesanctisiano di qualcuno che è per il momento fuori della dialettica sottintesa degli affetti, il giovane D'Ovidio, intervento che il lettore sente a posteriori come veramente inopportuno a tal punto sembra ignorare la verità della massima che degli amici che amiamo, noi vogliamo essere i soli a dirne male.

Ma, tale equivoco, più che alla proverbiale cavillosità del dotto filologo dello studio napoletano, va riportato probabilmente alle origini e ascritto alla intransigente passione di parte e all'animato senso della polemica che muove, come da centro d'irradiazione, dal gruppo Spaventa-De Meis e che ha avuto già qualche manifestazione eccessiva quale il giudizio espresso da Silvio Spaventa, nel 1864 già al tempo dei primi dissidi, sul conto dello stesso De Sanctis. Lo hegelismo, agendo in forza d'un rigore dottrinario che tende a distinguere e talora ad opporre eticità e moralità, la sfera dello Stato e quella dell'individuo, contribuisce alla decantazione dei sentimenti e s'impone come un sistema di verità da difendere da ogni combinazione come da ogni attacco.

Il De Meis poi, mentre tende ad allargare lo spirito del sistema orientandolo verso soluzioni che non contraddicono le disposizioni più vive della sua intelligenza (vedi il suo interesse per lo sviluppo dell'idea nello spazio quando esso può suggerire un abbozzo di filosofia della natura) mostra una singolare avversione per tutto ciò che tende ad assumere esistenza fuori della sfera dello Stato.

È come se certe forme ed istituzioni della realtà assumessero una durata incommensurabile e non potessero più essere recuperate ed essendosi estraniate dalla realtà dello Stato, fossero destinate ad attaccare e distruggere l'ordine attuale delle cose. Nasce di qui la sua avversione per quel « curioso animale dalle cinquecento teste quasi tutte parlanti e vociferanti che si chiama la Camera », la sua considerazione che « il governo parlamentare è tale piaga che nessun rimedio potrà bastare », la svolta autoritaria, insomma, del pensiero del De Meis, accortamente segnalata dal Battaglia e già sottolineata dal Russo nel suo classico quadro della cultura napoletana.

Si tratterà ora di vedere perché lo spirito di sistema, talvolta agisca come spinta a studiare le proiezioni fenomenologiche dell'Idea in vista della formulazione d'una dialettica della Natura, ora invece come remora cristallizzante, quando il De Meis si accinge a discutere i problemi dello Stato. E qui è il caso di segnalare il peso e la forza di pressione esercitati dall'occasione storica che si manifesta attraverso un episodio destinato ad essere di grande momento nella vita dello scienziato abruzzese: la cosiddetta rivoluzione parlamentare del 1876. Per chi è abituato alla ricostruzione della vita pubblica italiana di quegli anni quale appare nella mediazione dialettica crociana, resa del resto storiograficamente possibile dal caso Depretis e dall'abile senso del dosaggio politico e del *panachage* ideologico del suo trasformismo, apparirà esagerata la grande paura da cui sono invasi alcuni ambienti della Destra al momento del cambiamento della direzione

politica del paese. Ma la testimonianza d'un militante della Destra, quale il De Meis, che avverte il dibattito della vita pubblica italiana come drammatico contrasto tra competenza e spirito d'avventura, tra ordine amministrativo e corruzione burocratica, tra senso dello Stato e anarchismo dell'iniziativa incontrollata, mostra con chiarezza quale poteva apparire la posta in giuoco. Il De Meis (cfr. lettera a Silvio Spaventa del 10 dicembre 1874) vede la Sinistra come il nemico alle porte che avanza per impadronirsi del meccanismo dello Stato, e che bisogna fermare ad ogni costo, nota l'immaturità dell'opposizione che non si presenta come l'alternativa d'un regime costituzionale di tipo moderno, ma quale ostacolo al governo e peggio ancora, come un agente di perturbazione (cfr. lettera a Luigi Spaventa del 27 novembre 1874).

Naturalmente, dichiarazioni consimili possono trovarsi anche in uomini che hanno diretta responsabilità di governo e risentono della difficile vigilia elettorale, ma la loro violenta formulazione annuncia una differenza dottrinaria, nel seno della Destra, legata alla diversa valutazione d'una precisa situazione di fatto, un contrasto ben più intenso di quello che poté dividere un Sella e un Minghetti quando si trattò di discutere i problemi del bilancio e i metodi per raggiungere il pareggio.

È degli anni immediatamente precedenti il 1876, e propriamente dell'anno cruciale 1874, l'accusa di dottrinarismo rivolta dal De Meis a Silvio Spaventa, che si accentua in seguito al successo della Sinistra e alla presa di posizione giuridico-costituzionale dello Spaventa, favorevole all'alternarsi dei due partiti nella direzione del governo. Per il De Meis quelli che parlano di continuo di altalena dei partiti, sono dottrinari, teorici puri e superficiali che ripetono ciò che è scritto sui trattati, ma ignorano la storia la quale c'insegna che negli Stati costituzionali nuovi l'opposizione prima di cinquanta o sessanta anni non può andare al potere. E quando l'evento storico della caduta della Destra avrà, malgrado tutto, luogo, il De Meis, ben lungi dal rassegnarsi ad esso o dall'assumere quell'atteggiamento di pessimismo pugnace che è proprio di Silvio Spaventa, s'irrigidirà in una posizione di risentito moralismo combattuto tra improvvise riviviscenze di interessi per la politica militante, e manifestazioni verbali di scoramento.

Dunque l'avversione del De Meis per la Camera ed il Parlamento, prerogative mondane e prolungamento istituzionale dello Stato, ha carattere teorico-pratico: teorico, poiché essa rimanda all'intuizione autoritaria dello Stato hegeliano; pratico, poiché partendo dalla premessa che il Parlamento è come un paese, una cosa viva che si sviluppa con certe leggi, una volta constatato il sovvertimento della vita pubblica italiana, l'opposizione all'idea del Parlamento finirà con l'identificarsi con l'opposizione a quella maggioranza della Camera, definita funesta dal De Meis.

Nasce così implicitamente, a correzione d'una prospettiva politica del 1874, secondo la quale sembrava che il De Meis volesse svalutare di fatto il compito e i diritti dell'opposizione, la distinzione tra la legittima dialettica dei due maggiori partiti destinata ad alimentare la vita dello Stato e i confusi e dannosi rapporti tra Parlamento e Governo quando il Parlamento non sia né lo specchio del paese pensante, né quello del paese reale. L'avversione ideologica al trasformismo, nella quale il De Meis raggiunge non solo lo Spaventa, ma anche il De Sanctis è, almeno quale essa si manifesta nella lettera del 23 aprile 1886 indirizzata ad Emilia Peruzzi, la moglie dello statista Ubaldino Peruzzi, il risultato anzitutto del compiacimento d'una previsione realizzata (uomini simili, appoggiandosi ad una simile Camera non potevano che raggiungere mostruosi risultati) e poi anche la presa di coscienza teorica del pericolo per la libertà che è nell'annullamento d'ogni distanza tra i partiti politici.

Ma siamo comunque sempre in una zona di ripiegamento psicologico, di amarezza e frustrazione che rimandano agli avvenimenti del 1876, all'ingiuria contro il buonsenso di cui il paese è stato vittima e protagonista ad un tempo. Solo in sede di minor male, il De Meis mostrerà un barlume d'interesse di fronte ad un tentativo fatto dal Sella nel 1881 di entrare nel governo col Rattazzi, o di fronte ai progetti di legislazione ecclesiastica d'un uomo della Sinistra, il Varè. Per comprendere l'atteggiamento del De Meis negli

anni posteriori al '76, bisognerà forse sottolineare la revisione d'un suo giudizio relativo al carattere stesso degli italiani. Il periodo precedente al 1876, è il momento della più piena tensione idealistica, autorizzata dall'alto senno degli italiani i quali hanno dato il potere sempre nelle mani dello stesso partito. Di codesta realtà politica, che concede sicura espansione e felicità al teorizzare, il De Meis si sente di dover insuperbire, ma al mutar di essa, muta anche la sua prospettiva pratica dell'impiego della teoria e nello stesso tempo il suo giudizio concreto sull'atteggiamento degl'italiani di fronte ai problemi dello Stato.

La scoperta d'un popolo tutto senso ed immaginazione la cui emotività si rivela nella pratica della politica quotidiana, lo aiuta a definire la dimensione d'una realtà con cui bisogna fare i conti e a rinviare ad un tempo più propizio la soluzione dei problemi della coscienza e dell'interiorità. Comincia ad esempio di qui il suo distacco, in sede pratica, ma non dottrinaria, da Bertrando Spaventa e dalle teorie che insistono sulla natura religiosa dello Stato il cui compito sarebbe quello di attuare un moderno ed integrante cristianesimo di carattere immanentistico.

Le domande che il De Meis si pone sono le seguenti: è concretamente possibile realizzare in Italia la esautorazione della Chiesa cattolica? Quali sono le forze da opporre al popolo, che si mostra attaccato così profondamente alle credenze religiose tradizionali? Ritorna qui l'accusa di dottrinarismo rivolta a Bertrando Spaventa in termini analoghi a quella rivolta anni prima contro Silvio. Ma, mentre nel secondo caso il De Meis opponeva alla presa di posizione giuridico-costituzionale dello Spaventa un atteggiamento molto più astratto e dottrinario mutuando dalla storia inglese l'idea di relegare in quarantena per un sessantennio ancora il partito di opposizione, nel primo egli cerca di opporre il certo al vero, nel tentativo di fissare una volta per sempre i limiti del possibile nella situazione politica italiana.

In questo senso, le lettere del De Meis a Donato Jaja sono la più notevole scoperta del Battaglia poiché esse ci danno un quadro delle idee del De Meis sulla questione ecclesiastica negli anni posteriori al 1876.

L'opinione del De Meis è che pur rispettando l'autonomia religiosa della Chiesa cattolica il Governo ed il Parlamento debbano favorire il rinnovamento di essa attribuendo al popolo l'amministrazione dei beni parrocchiali e vescovili e pretendendo sufficienti titoli di cultura e di moralità nei vescovi come nei preti. Ad uno Stato che ignora la Chiesa poiché tende ad esautorarla, il De Meis sostituirebbe una concezione riformistica in forza della quale lo Stato interverrebbe dall'esterno a favorire il processo evolutivo della Chiesa cattolica.

Ci troviamo di fronte a resipiscenze rosminiane e ad una sorta di modernismo ad iniziativa laica? Bisogna considerare codesta modificazione del pensiero dello studioso abruzzese sulla questione religiosa come un passo in una direzione diversa dalle opinioni assai vicine a quelle di Bertrando Spaventa da lui espresse nel discorso ai chietini del 1865? La questione, assai delicata, è trattata con discrezione e non senza qualche comprensibile perplessità dallo stesso Battaglia. A noi, se è lecito esprimere un'opinione su una questione che avrebbe bisogno di una documentazione più ampia per essere risolta, ci pare che le due tendenze, spaventiana e possibilistica, coesistano nel De Meis di questi anni prevalendo l'una sull'altra secondo che una preoccupazione teorica o una politico-pratica esercitino una maggiore pressione su di lui.

Il De Meis vede che nel passato, per un paradosso, le forze della sinistra e l'opposizione cattolica si sono trovate alleate di fatto contro la politica costruttiva del governo della Destra, e pensa, come non mancherà di fare lo stesso Silvio Spaventa, alla possibilità di recupero nello schieramento conservatore delle forze che si appoggiano alla Chiesa cattolica. Tuttavia in lui, fuori della pressione delle contingenze storiche, l'attrazione per la soluzione dottrinaria auspicata da Bertrando Spaventa è sempre molto forte. Frutto dell'ambivalenza della posizione del De Meis nel corso di questi anni ci pare essere quello strano scritto pubblicato sulla *Gazzetta dell'Emilia* dal 18 novembre 1881 in quat-

tro puntate intitolato: *Il canonico di Campiello e la stampa tedesca*. Si tratta d'una notizia immaginaria pubblicata da un'immaginaria *Berliner Donnerstagrevue* circa l'abiura del conte Enrico di Campiello, già canonico della Basilica vaticana.

L'immaginario autore ricostruisce dal punto di vista d'un tedesco le vicende dell'abiura e si serve di questo pretesto per giudicare le condizioni culturali e religiose d'un paese come l'Italia che non ha conosciuto né la Riforma religiosa, né la scienza nuova, che è scienza e religione insieme, e perciò è condannato ad un perenne antagonismo tra Chiesa e Stato, tra la libertà e la sua completa negazione. Si può accettare a proposito di questo scritto la definizione del Battaglia che lo giudica un'elegante parodia della posizione di Donato Jaja e di Bertrando Spaventa, a patto però che si scorga il movimento opposto a tale parodia che è nella simpatia intellettuale e non pratica dell'autore per quegli isolati come Bertrando Spaventa che si battono per il trionfo della scienza nuova in un paese che « tutto si crogiuola e si pavoneggia della sua vecchiaia, dove trionfa il positivismo nella filosofia, nella biologia, nella teologia, nella politica e nella morale, e che conosce come unica reazione al positivismo il vuoto nominalismo dei Mazzini, dei Saffi, dei Mario e dei Bovio ».

Se è assurda la posizione di coloro che vogliono ignorare la realtà del legame esistente tra la Chiesa e gl'italiani, non è triste questa realtà stessa che fa degli italiani degli uomini tutto senso ed immaginazione, in mezzo ai quali un ingegno come quello di Bertrando perde il suo tempo e si sfiata invano?

Quello che noi scorgiamo in questo scritto è dunque una sorta di autoironia e di palinodia per una posizione assunta dall'autore nel passato ed allineata su quella dello Spaventa e dello Jaja che ad essa rimangono fedeli, contraddetta però da una simpatia di fondo, tutta intellettuale e teorica per i suoi interlocutori.

Avremmo insomma nei rapporti tra vita e cultura un rovesciamento delle posizioni affermate in un'altra zona della corrispondenza del De Meis, quella dedicata a due spiriti affini, il « cattolico scettico » Ruggero Bonghi ed il positivista neoguelfo Pasquale Villari.

L'incontro con questi due uomini di cultura è tutto impostato infatti su pretesti pratico-affettivi; mentre si sente che il dissidio intellettuale è sempre vivo anche se controllato dal De Meis con un atto di superiore discrezione e cortesia. Le divergenze con gli amici della Destra si svolgono invece tutte all'altezza della vita e della scelta quotidiana in un momento in cui ci si rivela un De Meis ripiegato su se stesso ed attento al particolare politico, mentre invece traspare qua e là nella tecnica del suo discorrere tutto un orizzonte intellettuale ed una disposizione del ragionare che egli ha in comune con i dissenzienti interlocutori.

Una ricostruzione parallela della posizione politica del De Sanctis ci invita ora ad alcune considerazioni relative al rapporto esistente tra teoria e pratica nel pensiero dello studioso irpino e al tentativo di integrazione tra interpretazione storica ed orientamento politico quale appare negli scritti raccolti dal Battaglia.

Siamo anzitutto, per le lettere e gli articoli più significativi, tra il 1864 ed il 1866, in un'epoca cioè anteriore d'un decennio a quella di cui tratta la parte più importante della documentazione relativa al De Meis. Ma già in questi scritti si vede come la liberazione dal dottrinarismo hegeliano nell'interpretazione dei fatti estetici abbia contribuito alla formazione d'una visione spregiudicata e non teoricamente condizionata dei fatti politici. Non che il De Sanctis tenda ad interpretare in termini empirici gli avvenimenti quotidiani, ma vi è in lui un generale ottimismo nell'interpretazione delle forze storiche operanti all'interno del meccanismo costituzionale, ed un forte senso della dialettica della libertà della quale possono usufruire uomini di fede e convinzione diverse.

Ciò che spinge il De Sanctis verso la Sinistra costituzionale non è la mancanza di chiarezza mentale, che egli ebbe invece in sommo grado, circa le differenze d'opinioni e d'interessi che sono la molla dell'azione politica, né l'indulgenza verso le combinazioni ed il trasformismo, che egli avversò, ma un giudizio accorto su uomini e cose indipendentemente dalla loro appartenenza a questo o a quel gruppo, il senso dinamico degli avveni-

menti e l'urgente impulso d'un'impresa da portare a termine che lo avvicina alla pugnacità degli uomini del Partito d'Azione.

Moderato nei gusti e nell'educazione, e nel disdegno per ogni forma di improvvisazione e demagogia, egli mostra un senso vivo dei pericoli rappresentati dalle forze anticostituzionali contro le quali egli diventa non meno combattivo degli uomini della sinistra mazziniana. Cavourriano per tendenza e per antica fedeltà egli dà un'interpretazione progressiva e non statica della politica interna cavourriana, notando che nei periodi in cui il dinamismo della politica estera piemontese veniva arrestato dalle congiunture internazionali, il Cavour volgeva la sua attenzione alla questione ecclesiastica e combatteva i privilegi del clero cercando di liberare il paese dalle impalcature feudali.

Munito d'un alto rispetto per le prerogative dello Stato, e per la responsabilità costituzionale dei governi in carica, il De Sanctis non esita a discutere problemi scottanti come quello del brigantaggio in termini diversi dai metodi « borbonici » di pura repressione e di polizia e ad invitare il governo della Destra a non avere paura della libertà, ad allargare il suffragio, a consolidare le basi istituzionali dello Stato e a combattere con legislazione non timorosa il potere temporale, e a sradicarlo, con l'arma della convinzione, dov'esso più profondamente s'annida: nel cuore degl'italiani. Politica interna (la questione ecclesiastica, la soppressione del brigantaggio) e politica estera (rapporti col Papa e con i gruppi borbonici ospiti dello Stato della chiesa) sono i due aspetti d'uno stesso problema e come tali entrambe sono il banco di prova dello Stato nuovo e della salvezza degli ordinamenti liberi che esso si è dati.

Con un ragionamento analogo, anche se sviluppantesi in un diverso contesto storico, a quello che egli ebbe a svolgere in una lettera al De Meis degli anni zurighesi secondo il quale un Napoleone III non poteva essere difensore delle libertà all'estero ed oppressore delle libertà in casa, il De Sanctis sostiene che non si può essere moderati in politica interna ed audaci in politica estera poiché la moderazione è un modo e non un fine dell'azione. Quando un fine si vuole raggiungere moderatamente o solo parzialmente è che la paura, o le paure diventano movente dell'azione.

Ora, il De Sanctis conosce timori, relativi all'Italia, ma non paure. I timori sono la spia d'una moralità operante pronta a segnalare le battute d'arresto nel processo di modernizzazione del paese; il coraggio è il segno della visione combattiva, propria dello storico abituato a discernere le forze vive della cultura italiana ed europea nel loro incontrarsi e nel loro concomitante operare. Il personaggio politico De Sanctis nasce, come ci ha mostrato il Russo, dall'incontro dello storico con l'uomo di parte, dello spirito di giustificazione del primo, con la capacità di selezione e di scelta del secondo.

Come questo personaggio s'innesti nella dialettica politica quotidiana e contribuisca con la sua azione a modificarla, apparirà forse con maggiore chiarezza quando tutti gli scritti del De Sanctis e le lettere così prodigiosamente disperse, verranno alla luce in ordine coerente.

Bisogna intanto essere molto grati al Battaglia per avere sostanzialmente contribuito in questi ultimi anni ad agevolare il compito del futuro editore.

DANTE DELLA TERZA

LOLITA

Vladimir Nabokov è nato nel 1899 a Pietroburgo. Figlio di un noto giurista e uomo politico che fu deputato alla prima Duma statale, andò in esilio col padre, studiò a Cambridge e tornò a stabilirsi a Berlino, che era allora uno dei maggiori centri della « diaspora » russa. Sotto lo pseudonimo di Sirin egli sarebbe divenuto lo scrittore più eminente della seconda generazione degli emigrati.

Un uomo, dunque, costretto a mangiare per tutta la vita il pane dell'esilio, tagliato fuori dalla propria *humus* linguistico-culturale.... ma non insistiamo su questo tono,

così estraneo a Nabokov, al suo sapiente scetticismo, alla sua sagoma di artista e di intellettuale così poco legato a una terra, così sofisticato e ostile al giudizio generico e convenzionale, al luogo comune, all'inquadramento in questo o quel rango. Probabilmente, nel suo caso particolarissimo, quel burlone geniale di MacFate — come egli chiama il Destino in *Lolita* — fu benigno, quando lo spinse dalla periferia del continente nel grembo e nelle viscere della madre Europa, per nutrirvisi a fondo e dall'interno della sua cultura, e riemergere non più russo che francese, tedesco o inglese. E difatti, in lui, nessun odio per il mondo della rivoluzione, e nessuna commiserazione per se stesso, spinto alla ricerca difficile, ma anche avventurosa ed esilarante, di una tradizione e di un'identità personale.

Agli anni berlinesi 1926-1930, che sono quelli dei suoi *juvenilia*, seguì un decennio fecondo, dal quale Nabokov-Sirin emerse come artista complesso, poeta lirico di primo piano, narratore di personalità eccezionale. Nei romanzi di questo periodo la sua fantasia agisce per lo più, è stato detto, come un apparato di specchi deformanti, che riflette in immagini semidisintegrate, beffarde e sadistiche, un mondo pietoso e grottesco, percorso da venature surreali ed espressionistiche, una farsa tragica popolata di *humours* sinistri, di personaggi-marionette, che furono giudicati senz'amore e senz'anima. Nel romanzo *La difesa di Lužin* del 1930, ad esempio, il protagonista è devastato fin dall'infanzia dall'ossessione degli scacchi, finché l'incubo non isterilisce le radici stesse della sua vita, e Lužin si uccide. Una situazione atroce e morbosa, con ambigue connotazioni di parabola, è trattata in termini di farsa, o meglio di splendido e affascinante gioco di prestigio, e l'ironia si ritorce sugli stessi procedimenti artistici, che vengono scoperti ed esibiti nei loro ingranaggi segreti. Non si tratta però certo di quella « rinuncia all'arte » che è tipica di alcune estreme avanguardie, perché, quanto più Sirin vuol dare a intendere di voler rinunciare alle convenzioni illusionistiche dell'arte, tanto più egli segretamente ricostituisce l'« inganno », la magia, il fascino calcolato del suo raffinatissimo artefatto. « Roman-éscamotage », fu definita quest'arte del Sirin, opera di un pennello che pare inzuppato in tutti i filoni di scetticismo della cultura occidentale. Frutto, appunto, di una raffinata civiltà, di un incontro di culture, e strutturazione particolarmente complessa di piani semantici che andrebbero analizzati a fondo, senza cedere alla tentazione di attribuire all'opera un unico ed esclusivo significato.

La « favola », naturalmente, faceva pensare a Kafka: ma Nabokov respingeva questa parentela, come ogni altra parentela (dagli espressionisti a Proust, da Poe a Conrad, da Voltaire a Gogol a « Tolstoyevski », da Joyce a Chaplin) che verrà in seguito scoperta nella sua opera così colta, così vastamente europea. E con questo, senza dubbio, egli non vorrà negare che siano esistiti per lui dei « precedenti », ma casomai escludere che l'una o l'altra di quelle « presenze » potesse essere veramente determinativa in un'arte, come la sua, nello stesso tempo tanto comprendente e singolare. Soprattutto egli obietterà alla ricerca, che oggi è così di moda, di sostrati allegorici, di tramature simboliche, di messaggi sepolti nelle sue pagine. « Per me — scriverà — un'opera d'arte esiste solo in quanto mi concede ciò che dirò francamente una felicità estetica ». E aggiungerà nel suo saggio su Gogol: « Io no ho potuto mai sopportare coloro che vogliono un romanzo educativo, edificante, nazionale, corroborante come l'olio d'oliva ».

Figlio del suo tempo, Nabokov ha sempre sostenuto il concetto « decadente »-simbolistico dell'arte come « fabrication », puro gioco, oggetto di disinteressato godimento estetico, che ha il proprio rigoroso fine in se stesso, e non ha nulla a che spartire con la realtà storica e neanche coi sentimenti personali del poeta. Ma è logico che questa ed altre prese di posizione programmatiche non condizioneranno in modo esclusivo il senso delle sue opere, né distrarranno il critico dal sondaggio della loro « ambiguità ». Ciò che distingue Nabokov da Kafka è soprattutto, direi, il carattere distaccato e ironico del suo *humour oggettivo*. Del resto un altro dei romanzi maggiori di questo periodo russo, *Invito a un'esecuzione* del 1935, si chiude con una decisa vittoria della scepsi sull'incubo, sulla realtà-assurdo. Il protagonista di questo romanzo è un altro degli esili,

ultrasensibili eroi nabokoviani, dal nome parodistico di Cincinnato. Egli vive in una città di un lontanissimo futuro, un mondo di riflessi in uno specchio, in cui gli uomini hanno perduto la loro *densità*, la loro consistenza individuale, l'impenetrabilità della vita, e appaiono l'uno all'altro come vetri esili che non nascondono più nulla, ombre trasparenti. Solo Cincinnato, concepito per puro caso alla maniera antica, resta opaco e impenetrabile; ed è costretto a nascondere come un turpe segreto la sua involontaria unicità di essere vivente. Ma infine egli è sospettato, scoperto, additato allo sdegno e all'odio della comunità, denunciato, convinto del suo « delitto », condannato a morte. Mentre aspetta, in una prigione assurdamente *gemütlich*, il momento dell'esecuzione, ecco che la vita di quel regno d'ombre comincia ad apparirgli come una parodia repellente di *clowns*, « un incubo che l'ha ingannato a lungo con la sua falsa logicità ». E mentre lo portano verso il patibolo il suo corpo trema, ma egli sa ormai che « un cavaliere non è responsabile dei brividi del proprio cavallo », e che insomma anche la sua paura, come tutto il resto, fa parte di un incubo così falso e fragile che egli può farlo andare in frantumi a ogni istante.

Nabokov s'era già acquistato un posto sicuro nella letteratura russa, quando MacFate tornò a intervenire. Fuggendo dinanzi al nazismo, lo scrittore si trasferì a Parigi nel 1937, e probabilmente avrebbe finito col diventare un prezioso acquisto per la letteratura francese, se l'invasione tedesca non l'avesse cacciato anche di Francia, nel 1940, verso l'ultima tappa della sua personale diaspora: gli Stati Uniti. E lì, in America, come altri intellettuali europei, Nabokov ha trovato la sua seconda patria. Vi ha trovato la serenità e il successo. Ma la cosa interessante e fenomenale, in questo suo passaggio all'America, è che egli abbia rivelato doti straordinarie di scrittore in lingua inglese, che sia riuscito a inserirsi, senza violare i contorni del suo destino di poeta russo, l'unità peculiare del suo stile, in una nuova tradizione di cultura e di lingua. Il passaggio di Nabokov dalle lettere russe alle americane, afferma giustamente il Lo Gatto, è stato un prezioso acquisto per queste, una perdita insostituibile per le prime.

La nuova fase dell'opera di Nabokov può apparire come una progressiva ricostituzione, nella nuova lingua, di quella prestigiosa maestria di linguaggio che caratterizzava l'opera in russo. Il primo libro americano, *La vera vita di Sebastiano Knight*, è un libro in tono minore, timido come il personaggio di cui traccia il ritratto, in una fine parodia dell'arte biografica che è anche un tenero esempio di biografia immaginaria. Questa tonalità smorzata, questa leggerezza di tinte, è anche del secondo libro, *Pnin*, della memoria autobiografica del '51, *Prova conclusiva*, e dei racconti maggiori di questi anni di transizione. Poi, nel 1955, Nabokov finiva di scrivere *Lolita*, il romanzo che dopo tante peripezie, bandi, accuse e processi è arrivato ad avere la diffusione e il successo che indubbiamente merita, ma per le ragioni sbagliate. Nelle opere americane, intanto, Nabokov ha scartato le tecniche più violente del suo periodo d'avanguardia riaccostandosi alle convenzioni della narrativa tradizionale. Le sue costanti sono l'ironia, lo *humour oggettivo*, il « vuoto metafisico », la punta del sarcasmo pronta a far esplodere il pallone delle presunzioni, dei *tabù* e delle ipocrisie umane, la sua avversione agli inganni e alle illusioni della coscienza che fa della sua opera, sia pure su un piano estrinseco, una battaglia per la sincerità e la chiarezza intellettuale. « Arte scintillante e perversa », è stata definita quella dell'ultimo suo romanzo. Ma la verità è che tutto, nell'opera di un artista come Nabokov, è in funzione della ricerca del suo « vero » poetico, e chiedergli perché ha scelto questa immagine, quest'azione o questa parola equivale a chiedersi il perché del suo essere artista. Occorrerà forse ricordare, ai lettori di *Lolita*, l'invito all'obiettività rivolto di recente da un critico inglese: ormai chi doveva scandalizzarsi s'è scandalizzato, chi doveva denunziare ha fatto le sue denunzie, i processi sono stati fatti. Ed è tempo di rileggere il libro e ragionarne con serenità. Io sono convinto che Nabokov, per quanto sia particolarmente invaso in quest'opera dal démone del gioco, del sarcasmo, dello « escamotage » intellettuale, non voglia essere cinico né farsi, sotto una maschera convenzionale atta a ingannare i lettori, il celebratore di una degenerazione e corruzione morale; e che

l'opera resta in ogni caso decisamente al di fuori del ben noto clima dell'agonia romantica. Come pornografia, del resto, il libro dovrebbe essere una delusione, visto che lo scrittore ha escluso, come cosa che non lo interessa, ogni descrizione o allusione compiaciuta o inconsciamente ossessiva dell'esperienza sessuale. Non ha escluso, certo, ciò che era indispensabile a rendere manifesto il suo fantasma poetico. E dunque *Lolita* non è una storia oscena esposta in bello stile, come vorrebbero giudicarla i suoi denunciatori, ma un'opera la cui sostanza è il suo linguaggio, col suo alone di significati, un magma verbale ribollente, di grande maestria, ora fresco come le rose ora gelido e luccicante come metallo, dove la dolcezza e l'ardore smussato e tenero si inaspriscono di colpo in un bisticcio bilioso, in una risata o un ghigno di scherno, in certe notazioni ironiche di tale feroce esattezza da lasciare senza fiato, e ciò che riluceva come stella può apparire, da un altro angolo, una scaglia sulla pelle di un rospo. Una sinistra parodia, piena di strizzatine d'occhio e smorfie di dolore, questo è il racconto dell'ignobile e pietoso Humbert Humbert. Ma la stratificazione ironico-umoristica non nega la dimensione drammatica, l'orrore dei suoi « miserables mémoirs », della storia che, come una grande ferita, porta attaccati « grumi di sangue, pezzetti di midollo, e belle mosche verdi ». Humbert stesso esiste su vari piani: se come individuo egli non riesce a evitare del tutto di ritenersi la vittima di un tabù sociale, e quindi di ironizzare la sua colpa e di farsi un vanto della sua esperienza abnorme, che sarebbe normale alla luce di un relativismo assoluto, come essere sociale, conscio della sua concreta condizione storica, egli cerca continuamente di farsi perdonare le sue qualità falstaffiane, la sua capacità di suscitare simpatia, accusandosi senza pietà a ogni passo di quel suo esposto pieno di « disperazione, vergogna e lacrime di tenerezza ».

Nato nella placida Svizzera, Humbert ha avuto per sorte di incontrare, ancora adolescente, sulla Costa Azzurra, l'apparizione magica, il *totem* vivente dell'irrazionale, l'esperienza maliosa e « sacrale » che è l'inizio della sua tragedia. Nel regno magico della famosa poesia di Poe, « il regno vicino al mare », si svolge l'idillio tra Humbert e Annabella, la « fanciulla invidiata dai Serafini », proprio la Beatrice minima, innocente e demoniaca, di Poe e di certi simbolisti. Idillio incantato, ma non astrale né angelicato: incendio fulmineo di corpo e anima, attrazione sublime e ridicola dei sensi. Ed è comico il contrattempo che tronca, per sempre, il folle e goffo abbraccio degli amanti in miniatura. Ma tanto basta perché, per il misero Humbert, l'essenza stessa dell'amore si fissi per sempre nella fragile consistenza di una bimba. Humbert è divenuto preda dell'incubo, del sogno fascinoso e malefico che altre volte si manifestò per Petrarca, per Poe, per Hawthorne, o in più lontane incarnazioni di Lilith, e che per Humbert è la « piccola ninfa », demonio mortale tra le fanciulle sane, che si rivela soltanto « alle creature infinitamente malinconiche, agli artisti e ai pazzi ». Come, diversamente, Luzin e Cincinnato, Humbert è devastato dal suo incubo, dalla sua misteriosa malattia. Quell'estasi bloccata, quella granulazione di spasimo e desiderio, quella cristallizzazione di un sogno lo porta inevitabilmente ad essere « un mostro » nella normalità della situazione storica in cui vive. Invano egli tenta di trovare sostegno e giustificazione nella Natura grande e pagana, contro quella che è diventata la sua terribile e minacciosa Avversaria, la Morale, la Civiltà. Egli è cosciente del fatto che non si sfugge alla concretezza irreversibile della storia, e difatti fa tutti gli sforzi per liberarsi del suo male. Uomo gentile, colto, fine, spirito acuto e animo d'artista, temperamento quasi sveviano, « cervo tremante nella foresta della sua iniquità », e insomma gentiluomo in tutto tranne che in quel suo groppo psichico, egli tuttavia si ritrova, dopo ogni tentativo di liberazione, come un ragno, in qualche angolo di giardino, a covarsi le eventuali ninfette che le leggi dell'Europa decadente e corrotta gli proibiscono così severamente. Ed ecco che MacFate, un giorno, lo trasferisce di peso in mezzo alle idilliache e noiose pianure dell'America. E qui, dopo tanti anni, Annabella si reincarna nelle fattezze tenere e banali di una ragazzetta americana, Dolores Haze: come dire ombra dolorosa, miraggio e confusione dolente; Lolita, amore di tutta la vita, per cui il verso di Poe, « my darling, my darling,

my life and my bride» torna come un motivo ricorrente che è poi uno dei toni più lirici e spontanei del libro, melodia e lamento di violini, tenerezze inascoltate e struggenti tra i piani astuti e loschi della prima parte, e nella seconda, che viene chiamata a un tratto, proustianamente, «Dolorés disparue», come pena della memoria e dolore che infine disperde, vince e distrugge l'incubo. Un amore mostruoso, ma anzitutto un amore, un amore sincero, semplice, convenzionale, un amore sentimentale come quello delle canzonette, e un amore umano che diventa poesia. In questa passione elementare di Humbert si umanizzano profondamente il dramma miserabile della seduzione, il viaggio ironico attraverso gli Stati, la tetra prigionia di Lolita, e il nuovo viaggio che apre la fase del castigo e dell'espiazione, quando il fantasma rosso della macchina dell'inseguitore si attacca allo specchietto di Humbert come una erinni, e la vicinanza del rivale gli si rivela attraverso la vampata di rossore sulle guance di Lolita. Quello di Humbert è tanto poco un amore animalesco, che esso raggiunge il suo culmine proprio quando si distacca dai sensi: «Io la guardavo, la guardavo, e capivo, certo come la morte, di amarla più di ogni altra cosa che avessi mai visto e immaginato sulla terra, o sperassi di vedere in altro luogo». Sicché alla fine il dramma di Humbert è anche la tragedia del tempo e del tramonto dell'uomo. Ma è anzitutto, se così posso dire, la tragedia della storicità, e cioè il conflitto tra la razionalità e l'etica della civiltà occidentale, e l'anarchismo relativistico, quello che è in sostanza il sogno individualistico di evasione di Humbert. Comunque la si voglia giudicare eticamente, la sua passione è senso tormentoso di colpa e angoscia solitaria, antistorica, ed ha in sé la propria punizione. Nella storia, il «grand péché radieux» si raggrinza fino alla sua sudicia e vile realtà: vizio sterile ed egoista, Humbert, liberato dalla falsa logica dell'incubo e rientrato infine nella storicità, l'abolisce e lo maledice con caldissime lacrime. E nel volerlo distruggere pienamente, inevitabilmente si autodistrugge.

Si disperde il sogno e per un momento Humbert può rivolgere alla vera Lolita le raccomandazioni tenerissime della fine: «Sii sincera col tuo Dick, non permettere ad altri di toccarti, non parlare agli sconosciuti....». Parole che vanno alla Lolita vera, quella che appare a noi così mirabilmente viva nella sua fragile mediocrità. Piccola creatura dell'Utile, quintessenza affascinante e disgustosa di tutte le ragazzette americane che amano il *jazz* caldo, le *square-dances*, i fumetti, i gelati allo sciroppo; ella è colei a cui si rivolgono tutti gli annunzi pubblicitari, il soggetto e l'oggetto di ogni sporco cartellone. Le esperienze incontrollabili dell'adolescenza, e i nuovi «metodi educativi», di cui Nabokov fa una magnifica satira, hanno fatto di lei un groviglio di innocenza e di depravazione, di candore e di cinismo, di volgarità e di grazia. Ma sotto la scorza di curiosità morbosa, di attrazione per il proibito, non c'è in realtà in lei nulla di demoniaco, nulla di veramente e irrimediabilmente depravato: il suo desiderio più profondo è quello di normalità, di affetto semplice e vero. È questa sua vera identità che viene spaventosamente repressa e deformata dal folle Humbert. Ciò che per Lolita sarebbe stato un momento maligno di aberrazione, grazie a Humbert diventa la normalità, tetra, solitaria, vuota: «il puro male». Quando poi Lolita, con astuzia e dissimulazione, riesce a scappare di gabbia, ella va a buttarsi nella rete di un ragno ancora più mostruoso, l'orrido drammaturgo Quilty, del tutto degno della fine che il destino poetico gli riserva: nella scena mostruosa del delitto, quando i due rivali s'affrontano goffamente in un clima di sinistro grottesco metafisico, l'incubo culmina ed esplode. E intanto Lolita scivola finalmente, alla deriva, nella palude serena della normalità, dove la ritroviamo rasserenata, ormai non più ninfa ma donnina smunta col grosso ventre e i gesti tipici di sua madre, e senza rancore per nessuno, accanto al ragazzone pietoso che si è scelto per marito.

Il dramma di Humbert Humbert è stato quello di dover attuare continuamente, nella realtà storica, il suo astorico sogno. Così è condannato a insozzare e devastare l'unico essere umano che per lui conti. In certo senso la sua colpa è un'*amartia* tragica, o almeno la sinistra «parodia» di una tragedia. La sua pena forte e dura, l'inferno-

paradiso per cui passa, la sua vicenda di angoscia e di solitudine, rappresentano anche il processo della sua quasi tragica attuazione. Come una figura tragica egli è qualcosa di espresso dalla stessa vita, e che fatalmente deve essere espulso e distrutto dalla vita stessa. Egli è colpevole ma la sua colpa è legata alla colpa stessa del vivere. Ma ciò che vince, in ultimo, è la realtà storica, che implica un'etica e i suoi tabù. Nel proporre questa « storia problematica » Nabokov è ironico, scettico, spietatamente obiettivo, tragicamente « innocente » e amorale. Egli non fa parte di quella eletta schiera di serafici giurati-lettori cui è rivolto l'esposto del defunto. Egli può solo lasciare che Humbert gridi pietà e ci confessi, quando è stanco di essere ironico, il suo rimorso, la sua disperazione, la sua privazione del divino. Come quando, durante una delle sue fughe, da un'altura dove s'è rifugiato a smaltire la sua nausea, egli sente salire da un quieto villaggio nella valle il coro angelico dei bimbi che giocano. Lurido demonio dalla bocca oscena, egli avverte un vuoto in quell'armonia metafisica, una lacuna che è la sua colpa contro l'universo, l'assenza della voce di Lolita da quel coro. Il reprobo si piega alla Legge. E infine la morte abolisce tutti i protagonisti della storia nella sua profonda conciliazione.

Questi sono, mi pare, i temi più evidenti di *Lolita*, un libro che congloba e rinnova nella sua tragicità alcuni importanti motivi della letteratura del decadentismo e del simbolismo. Fermarsi a quella parte del suo contenuto che può dare adito a scandalo, e al cui uso può essere inerente un risultato immorale, significa veramente aver letto l'opera con l'anima chiusa, lasciandosi sfuggire le sue dimensioni di tragedia e di « recherche ».

NEMI D'AGOSTINO

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

I « NOBEL » ITALIANI

A caval donato non si guarda in bocca.... E la prima impressione, a proposito di questo premio Nobel per la letteratura, aggiudicato a Salvatore Quasimodo, è di soddisfazione per un così cospicuo riconoscimento toccato a un poeta del nostro paese. Purtroppo, in un secondo tempo, questo senso di soddisfazione è turbato da inevitabili riflessioni e comparazioni che si accumulano e finiscono col prevalere. Credo che valga la pena di esporre serenamente alcune fra queste considerazioni, che non tanto riguardano direttamente la figura e l'opera dell'odierno premiato, quanto i criteri di scelta dell'Accademia Svedese per le Scienze.

Tali criteri, per ciò che si riferisce alla letteratura italiana, hanno avuto modo di manifestarsi nelle premiazioni succedutesi durante cinquanta e più anni: da quando nel 1906, alla vigilia della morte, il Carducci fu insignito del premio. Le scelte di autori italiani: il Carducci, venti anni dopo la Deledda, dieci anni dopo Pirandello, e dopo altri venti anni Quasimodo, anche se fossero tutte in se stesse ineccepibili, appaiono estremamente scarse, allorché le distribuiamo nel corso d'oltre mezzo secolo, e le confrontiamo, ad esempio, con le nove scelte di autori francesi, con le sei scelte di autori inglesi, le cinque di autori tedeschi e di altrettanti americani, da registrare nello stesso periodo di tempo.

Ma quelli che più difficilmente s'intendono sono i criteri di preferenza o di esclusione, di cui tali scelte rappresentano il risultato. Sully Prudhomme e Mistral, premiati col premio Nobel, erano stati poeti troppo minori d'un Pascoli che, già da parecchi anni, aveva dato la piena misura di sé, quando morì nel 1912. Romain Rolland premiato, resta troppo al disotto dell'autorità e gravità artistica d'un romanziere escluso come il Verga. E se a negare il premio al D'Annunzio ebbero parte, com'è verosimile, giudizi morali, non si capisce perché giudizi dello stesso ordine, a maggior ragione, non valsero per André Gide.

Bergson è fra le più geniali e mirabili personalità della cultura contemporanea. Ma se egli ottenne, più che altro per la sua arte di scrittore, il premio letterario Nobel (che di regola non viene attribuito a filosofi), resta incomprensibile che tale premio fosse ostinatamente rifiutato al Croce, ormai vecchissimo, e non meno gran prosatore che gran filosofo; impegnato, per giunta, in una lotta politica nella quale l'aureola del premio avrebbe conferito all'autorità e al prestigio internazionale della sua figura.

Il bilancio del premio Nobel è insomma che, in oltre mezzo secolo, a parte le scelte valide, fu fatto posto anche a buon numero di mediocrità, col risultato di lasciar fuori, per non dire altri: Tolstoi e Ibsen (e scusate s'è poco), Conrad, Verga, D'Annunzio, Pascoli, Claudel, Valéry; che non morirono, come Proust e Kafka prematuramente, allorché la loro opera cominciava appena ad essere conosciuta; ma vecchi e già canonizzati dalla fama; rinnovando ogni volta il senso d'una certa tal quale incompetenza dei giudici, insieme alla delusione del pubblico, e alla progressiva esautorazione del premio.

* * *

Considerazioni di questo genere potrebbero moltiplicarsi all'infinito, e non intendono a nessun deliberato deprezzamento di altre scelte, quanto ad invitare a riflettere come, in una quantità di casi, coteste scelte avrebbero potuto facilmente risultare anche più

opportune e migliori. Per tornare a noi: viene il sospetto che all'Accademia Svedese per le Scienze, la conoscenza della letteratura italiana contemporanea sia assai meno famigliare ed estesa che non quella di altre letterature, le quali fruiscono del privilegio d'esser valutate, non soltanto come deve essere delle cose dell'arte per il pregio dell'opera in sé, ma per la diffusione e risonanza internazionale, dovuta a gran numero di cause che con l'arte non hanno a vedere niente.

L'italiano è una lingua comparativamente meno diffusa d'altre lingue, per esempio il francese, che tuttavia, sul cadere di questo primo scorcio del secolo, viene rapidamente sostituito dall'angloamericano. L'ascendente europeo e mondiale dell'Italia, nella vita politica ed economica, è oggi fatalmente minore di quello di altre Nazioni. Sono tutti motivi che, quasi senza che nessuno se ne renda conto, concorrono a spiegare la banalità, l'approssimazione, e abbiamo detto addirittura la incompetenza di certi verdetti. A spiegare, fra l'altro, perché venti anni dopo il Carducci, si premiasse la nobile e solerte Deledda, dimenticandosi però che in Italia erano vivi e operanti il D'Annunzio e Benedetto Croce.

Forse, nel caso della Deledda, fu qualcosa come la suggestione folkloristica che prevalse: la simpatia per la tradizionale immagine dell'italiano che imbraccia il trombone o suona la chitarra, vestito da pastore o da brigante. Nella motivazione del premio a Pirandello, quasi più degli intrinseci valori e significati estetici, viene sottolineato l'esempio ed il nuovo impulso dato dal Pirandello all'arte drammatica e scenica. Analogamente, commentando la premiazione odierna, il dottor Anders Oesterling, segretario perpetuo dell'Accademia Svedese per le Scienze, insiste sul motivo pratico; mettendo in rilievo l'azione di Quasimodo alla testa d'un gruppo di scrittori, politicamente radicali (Silone, Moravia, Vittorini), che non avrebbero potuto affermarsi se non con la caduta del fascismo.

Per Quasimodo, dice lo Oesterling, il destino dell'Italia moderna è una realtà profondamente sentita. A tale stregua, egli è considerato il capostipite della cosidetta scuola di « poesia attiva », la quale auspica l'intervento diretto della poesia e del poeta nella vita sociale e politica del Paese: « Egli è arditamente convinto che la poesia non esista per amore di se stessa, ma abbia una segreta missione da svolgere nel mondo: ricreare l'uomo, mediante la propria capacità creativa ».

Sono, *grosso modo*, le solite formule della cosidetta letteratura *engagée*, alla quale il Quasimodo è pervenuto dopo la sua fase negativa ed ermetica; intorno a cui il Gargiulo aveva fatto a tempo a dettare fini osservazioni, sia ammirative che non ammirative, nella sua sempre vivissima *Letteratura Italiana del Novecento*.

* * *

Se le scadenze di questi premi Nobel destinati all'Italia fossero state meno infrequenti, certe inesattezze di valutazione avrebbero avuto un effetto men crudo. Ma visto che, più o meno, si sta sempre intorno al ventennio, viene da chiedersi se il disorientamento, chiamiamolo così, di una parte del pubblico, in ispecie dopo l'ultima votazione, non sia giustificato. E se a Stoccolma, occupandosi dell'Italia, non sia stato fatto, in parole povere, un conto troppo sbrigativo e sommario sia dell'opera d'un Bacchelli o d'un Moravia, nel campo della narrativa, che d'un Montale o d'un Ungaretti, nel campo della poesia lirica.

Poco addietro si diceva che una delle cause della parziale sfortuna italiana nelle gare del Nobel, dipende dalla limitata diffusione della nostra lingua, e dallo scarso peso della nostra politica nelle relazioni internazionali; il che non manca d'avere il suo riflesso, tutto che si dica, anche sul piano della cultura e dell'arte. È vero che la diffusione, comparativamente limitata, della lingua italiana, non dovrebbe riguardare, a rigor di termini, una giuria, come quella che presiede al Nobel, e che sarebbe da supporre, sotto tutti i punti di vista, tecnicamente ben qualificata. E non è men vero che, anche in paesi stranieri ed extraeuropei, non mancano autorevoli scritti informativi e critici sulla nostra letteratura contemporanea, che la giuria del Nobel potrebbe consultare con profitto. Per ricordarne

uno: il quadro della nostra letteratura contemporanea che si compone dagli articoli del *Columbia Dictionary of Modern European Literature*, benché ormai vecchio di più di dieci anni, avrebbe ancora parecchio da apprendere alla commissione suddetta.

Difficili sono i giudizi sulle letterature straniere. Lo sa chiunque attenda con un po' di serietà a tali studi, quanto sia utile controllare le proprie impressioni, non soltanto sugli scritti critici del medesimo paese d'un determinato autore, ma perfino sulla opinione e sui gusti dei comuni lettori di quella lingua. Ne consegue che la grave e delicata funzione d'un areopago mondiale, come quello del Nobel, se non vuol riuscire troppo spesso presuntuosa e fallace, deve presupporre una vera e propria, disinteressata e costante, consultazione e collaborazione culturale fra i diversi paesi. Probabilmente, invece, nella realtà, questa collaborazione manca del tutto. Ed è per tale mancanza che può capitare (non ha relazione con il caso odierno) che tocchi a Pearl Buck il premio che doveva toccare a Leone Tolstoi. [1]

EMILIO CECCHI

LA SCUOLA ITALIANA NON ESISTE *

Caro Longo,

tu vuoi ch'io rinnovelli disperato dolor che 'l cor mi preme! Io ho amato profondamente la scuola da mezzo secolo a questa parte, e i miei primi scritti furono, guarda un po', di pedagogia, e sia pure, di pedagogia militare. Sono stato sostenitore della riforma Gentile, non perché io fossi legato all'uomo e alla sua filosofia, né perché la riforma fosse, come fu poi detta, la più fascista delle riforme fasciste, ma semplicemente perché essa compendiava tutta la polemica di tipo democratico e liberale che si era dibattuta a incominciare dal 1890 da Pasquale Villari a Gaetano Salvemini, da Alfredo Galletti a Giovanni Gentile e a Giuseppe Lombardo Radice. Quindi originariamente, essa era una riforma tipicamente liberale. È andata a male, perché fu applicata da un regime autoritario; pure scosse e rinnovò la scuola in qualche sua parte. Tu sai che io sono studioso di Machiavelli, e questi osservava che gli ordinamenti buoni si hanno se si hanno le buone leggi, ma il Machiavelli si illudeva troppo, per il suo naturalismo scientifico, sull'efficacia taumaturgica delle leggi. Dante la sapeva più lunga ed era più amaro. « Le leggi son, ma chi pon mano ad esse? ». La conclusione di questo mio discorso e di queste mie citazioni, quale vuol essere? Non discuto volentieri della scuola italiana e del piano della riforma democratico-cristiana, *perché la scuola italiana non esiste*. Caro Longo, questa orrenda novella ti do! Ci sono i bravi insegnanti, ma in ordine sparso, isolati, essi non fanno corpo, e la scuola è innanzitutto organismo e, lascia passare l'equivoca parola, fascio.

Quindi io temo che noi con le nostre chiacchiere possiamo creare un'illusione nel pubblico che l'attuale regime stia facendo qualche cosa di concreto per la scuola. Anche ai tempi del fascismo, le chiacchiere dei conformisti, col duce-duce, creavano una realtà là dove c'era soltanto il vuoto. Io dico che la nostra potrebbe apparire una forma di collaborazionismo: che io invece faccia lezione con molta coscienza e vigore, nonostante la mia vecchiaia, ancora all'Università di Pisa, questo non significa che io collabori col regime trionfante e per me opprimente. Ho fatto lezione sempre molto seriamente anche sotto il regime fascista, e senza mai parlare di politica, e intanto i miei scolari interpretavano il mio silenzio e diventavano tutti antifascisti.

---

[1] Articolo apparso sul *Corriere della Sera* del 25 ottobre 1959, qui riprodotto, col consenso dell'autore e del direttore di quel giornale, per la grande eco che ha avuto. Sul valore di questo premio « Nobel » noi abbiamo parlato nel fascicolo di novembre 1959 di « Belfagor », nel « libro ricevuto » sulle *Novelle* di Marino Moretti. (N. d. D.).

* Questa nota è stata scritta per le reiterate sollecitazioni del mio amico Giuseppe Longo, sull'*Osservatore* di Milano. Si tratta di un grosso fascicolo, con interventi di uomini di diversa parte e colore.

Ma stamani mi sono svegliato con l'idea che un qualche sasso bisogna pur voltolarlo, e non lasciare che la scuola vada a ruinare tutta in un pantano. Quali sono i capisaldi, per me, di una efficace riforma? Restaurare innanzi tutto la scuola statale, perché, se nel '19 anch'io partecipai dell'illusione che bisognasse promuovere una scuola libera o privata accanto alla scuola statale, oggi si è andato troppo oltre, e questo perché il regime trionfante ha dato una spropositata importanza alla scuola privata, deprimendo la scuola di Stato. La scuola privata in Italia è sempre *scuola confessionale*. Oggi non c'è più una scuola *nazionale*, c'è soltanto una scuola di partito o di parrocchia; basta pensare alla vita dei poveri presidi, i quali vivono in uno stato perpetuo di paura, come il vicario di provvisione di manzoniana memoria.

Per rimediare a questo grave marasma, a me pare che ci può essere un solo rimedio: restaurare la dignità e l'importanza della scuola statale. In che modo? Abolendo per la scuola statale, quell'esame di Stato che fu il caposaldo della riforma Gentile, che allora aveva ragione di essere; ma oggi la situazione è cambiata, bisognerebbe piuttosto confermare e rinvigorire l'esame di Stato presso tutte le scuole private. È lo Stato italiano che deve controllare l'andamento delle scuole private, e deve essere sicuro che esso sia condotto con quel rigore che esige la dignità e l'importanza degli studi in una nazione moderna.

Insieme con questo provvedimento, bisognerebbe promuoverne un altro, che del resto allo stato pre-legislativo esiste, ed è contemplato dall'art. 36 della Costituzione. Cotesto articolo garantisce al lavoratore una retribuzione adeguata alla quantità e alla qualità del lavoro prestato. Ma si rispetta tale principio? Per quei trecento mila scolari che io ho laureato o conlaureato in 36 anni di insegnamento universitario, per un'indagine spicciola che io vado eseguendo, e quando viaggio in treno, dove sono più petulante d'un commissario di pubblica sicurezza, e incontrandomi particolarmente con delle signorinelle, apprendo con mia ira e dolore che alcune scuole private spesso compensano con lire 10.000 o 15.000 e la minestra. E le ragazze, appena laureate, piegano il capo, pur di non restare disoccupate. Il secondo provvedimento dovrebbe essere dunque, che le scuole private siano tenute a corrispondere stipendi analoghi a quelli che corrisponde la scuola di Stato. Un corpo ispettivo, reclutato tra liberi studiosi di nota indipendenza morale e politica, accompagnati da qualche bravo ragioniere, dovrebbe controllare le varie scuole confessionali, e accertarsi che la legge venga applicata e rispettata. Non ci devono essere più ispettori di nomina ministeriale, ma degli ispettori di nomina elettiva. Una scuola privata che viene meno alle esigenze e ai doveri costituzionali, dovrebbe essere immediatamente chiusa e fortemente multato il convento o l'Ordine che mantiene tali scuole. Ma certo le suore, i frati, i padri scolopi, ecc. ecc. diranno che i miei sono *aegri somnia*, e io, invece, dormo bene, nonostante il mio assiduo lavoro.

Caro Longo, vi sono tante scuole dirette da suore che sfuggono a questo controllo dello Stato, e regalano diplomi con dei compiacenti commissari, a gentucola che potrebbe essere ammessa tutt'al più a ripetere ancora una volta le classi delle scuole elementari.

Ma a parte i provvedimenti di carattere legislativo (io credo poco all'efficacia taumaturgica delle leggi), quello che conta è il rinnovamento della cultura. Tale rinnovamento lo promuove solamente la gente che studia. Dirò forse una bestemmia, ma i cattolici non studiano, o almeno hanno perduto l'abitudine di studiare, in questi ultimi anni, drogati dai facili e subiti guadagni. Non sanno più nemmeno il latino, quel latino per cui erano vantati un tempo. Recentemente, nel fascicolo di « Belfagor » del settembre 1959 io ho denunciato lo scandalo di dodici libere docenze in letteratura italiana, elargite dai professori Giuseppe Toffanin, Vittore Branca, Mario Marcazzan (tutti e tre nerissimi), a candidati di cui io, specialista di letteratura italiana e lettore piuttosto attento di quel che di nuovo si viene stampando nel campo a me pertinente, non avevo conoscenza alcuna. Alcuni nomi vaganti nella memoria, e per il resto nuvole di nebbia. Ho preso l'esempio del professor Varanini, mio scolaro a Pisa (genero di G. B. Picotti, sincerissimo cattolico, uno dei pochi che io ho sempre stimato e, direi anche, amato), il quale pur da me trattato molto benignamente se n'è partito per necessità di guerra dice lui, per la tesi

di laurea, per l'Università di Napoli, o forse perché Napoli è la più bella città delle marine, e vi si fa migliore pesca. Poi con un'improntitudine inimmaginabile si è presentato alla libera docenza, con un bagaglietto di scritti, punto originali, che potevano tutt'al più fargli ottenere il titolo aggiuntivo di professore di scuola media ma del ruolo transitorio. Ora il lesto Varanini vuole iscriverla, la sua libera docenza, all'Università di Pisa, e io ne sono arcicontento, perché mi prenderei il gusto di assistere alle sue lezioni e di interromperlo tutte le volte che sproposita!

Io non ho mai fatto del partigianismo dalla cattedra. Molti preti potrebbero testimoniare che uno dei pochi che non li ha offesi nei giudizi e nella pratica degli esami, sono stato io. Sono dichiarazioni che io mi sento fare tutte le volte che vado in giro per questi paesi della Toscana e altrove, a fare le mie visite pastorali di archimandrita laico. Essi lamentano delle ingiustizie da parte dei cattoliconi, non lamentano ingiustizie da parte del belfagoriano Luigi Russo.

Orbene, si può fare una riforma della scuola soltanto se c'è in atto un rinnovamento della cultura e degli studi. L'umanesimo gesuitico, a cui si ispirerebbero i cattolici nelle loro riforme, appartiene già al passato, ed è venuto in crisi nel Settecento. È successo poi il nostro Umanesimo immanentistico, ma anche questo comincia a avere delle aporie e delle carenze a cui bisogna riparare. Oggi prevale soprattutto il gusto della scienza e della tecnica. Tutta la riforma del Gentile era, se non ostile, indifferente alla tecnica e alle scienze. Tra il tecnicismo sovietico e il tecnicismo americano, quale contributo portiamo noi a questa nuova esperienza che ci allontana sempre più dalla Chiesa cattolica, come allontana gli studiosi da quello che era un tempo l'idealismo croce-gentiliano?

Quanto all'amor di patria, che è fortemente animatore della scuola, debbo dire che ce n'è più dalla parte nostra che dalla parte dei clericali. I cattolici vogliono salvare l'*anima*; noi invece vogliamo salvare la mente, perché anima e mente sono per noi una sola cosa, e la mente si salva se essa si incentra in una devozione a una patria e opera per un riconoscimento delle sue radici storiche. Per *l'anima* non c'è una patria, ma c'è soltanto il *cielo*.

Mi diceva Benedetto Croce, quando io gli confessavo le mie acute nostalgie per l'Italia come villeggiante sulle alpi francesi (dove mi rifugiavo per non sentir parlare sempre di fascismo), mi diceva il Croce queste parole: « Ci dicono che siamo degli antinazionali, ma noi amiamo la patria due volte. E questo non soltanto perché l'Italia è il terreno che abbiamo toccato appena nati, ma per i nostri stessi studi attraverso i quali ricreiamo la tradizione storica di essa ». Non si può concepire difatti opera letteraria o opera scientifica di studioso, senza incentrarla in una patria.

I cattoliconi (o meglio i cattolici-atei) ci lascino studiare in pace, si astengano da quegli interventi massicci che essi fanno per la conquista della scuola italiana e delle accademie. Essi conquistano il vuoto, oppure conquistano quella grascia di San Giovanni Boccadoro, di cui si ungono volentieri le mani. I cattolici accampano il diritto di riavere tutta la « manomorta » dei beni temporali confiscati dallo Stato italiano dopo il 1860, e l'hanno riavuta in fior di milioni e di privilegi e palazzi; oggi vorrebbero anche riavere la « manomorta » spirituale, cioè a dire, vorrebbero rivendicare a sé il governo della scuola e delle accademie, quando non hanno nulla da dire. Si sono ricordati che nel medio-evo la Chiesa era maestra di insegnamento (e altissima maestra, certamente), ma essi dimenticano che tutto il Rinascimento è stato uno sforzo e una lotta, felicemente conclusa, per ricondurre al laicato la guida spirituale e letteraria dei vari paesi. Né vale l'espediente di riferirsi all'opera della controriforma: la controriforma fu il fascismo della chiesa cattolica, e creò soltanto il vuoto delle coscienze, e lasciò sopravvivere soltanto il formalismo religioso, o il formalismo chiesastico. Questo non è giudizio mio, ma è giudizio di due grandi cattolici: la controriforma è presentata come periodo di decadenza da Giuseppe Parini nelle sue lezioni fatte nelle scuole di Brera; Alessandro Manzoni poi nei *Promessi Sposi* fu perfin troppo inclemente contro quella civiltà del Seicento, che i nostri cattolici ignoranti o utilitaristi vorrebbero oggi far rivivere.

Noi siamo sopravvissuti e ci siamo sviluppati grazie ai vari Giannone, ai vari Genovesi, Mario Pagano, ai fratelli Verri, ai Cesare Beccaria, che si batterono nel Settecento per una cultura nuova che non era quella precisamente cattolica. Oggi poi da Vincenzo Cuoco a Francesco De Sanctis, dal Foscolo al Carducci, dal Rosmini e Lambruschini al Croce e al Gentile (i cattolici sinceri sono sempre con noi), e negli ultimi trent'anni, con l'opera di Antonio Gramsci e suoi seguaci, i pilastri della cultura e delle scienze morali in Italia sono state impiantate solidamente su un terreno strettamente laico. Né ci venga a dire *L'Osservatore Romano* che, dove manca la morale, manca l'insegnamento; su questo punto noi abbiamo fatto un qualche progressetto. *L'Osservatore Romano* vuole una morale eteronoma, controllata dai suoi monsignori; noi vogliamo invece una coscienza morale autonoma che è conquista interiore, e però non è ipocrita. Già lo stesso Manzoni ci aveva insegnato a calare Dio nella nostra coscienza: il famoso Dio-Passione, di cui parla l'Innominato nel suo colloquio col cardinale Borromeo.

Dalla mancanza di una genuina fede religiosa, procede la decadenza ormai irreparabile delle varie istituzioni nazionali e siccome io non voglio uscire dalla mia competenza, la decadenza delle istituzioni scolastiche. Io trovo solo un'attenuante per la Democrazia Cristiana: essa si è trovata a reggere il Paese in un momento di grave crisi, e in un momento di accrescimento ipertrofico della popolazione scolastica.

Ma i cattolici, se volevano fare opera piena e concreta, dovevano flagellare in se stessi quel totalitarismo nero che oggi è la rovina di tutto il Paese, e, naturalmente, anche di loro stessi, chiamando a collaborare al loro sforzo uomini, per dir così, del Comitato di Liberazione Nazionale. L'Italia, uscita malissimo già dalla prima guerra mondiale, e ancora peggio dalla seconda, per riprendere la sua vita di nazione, aveva bisogno proprio della collaborazione leale di tutti gli italiani. La Resistenza continuava, e invece proprio questa Resistenza si è voluto fiaccare. Non ci si accusi di scarso storicismo, se noi invochiamo una storia diversa da quella che in verità si è svolta in questi ultimi quindici anni; è pur lecito esalare qualche volta il desiderio sia pure immaginativo di quell'altra storia che si sarebbe potuta svolgere con maggiore vantaggio della nazione. Ma tutti sono corsi ad affermare la loro preminenza, e naturalmente in questa corsa, i cattolici, appoggiandosi al passato decrepito dell'Italia, hanno avuto la superiorità. Ma si tratta di una superiorità numerica, e non di una superiorità storica, la superiorità dei cimiteri (che sono infinitamente più popolosi) sulle città dei vivi.

In un paese dove mancano le aule, per scendere poi al gretto particolare, che cosa si viene almanaccando della riforma della scuola? Cotesti ministri, l'uno dopo l'altro, remeggiano con le loro mani nel vuoto. La futura riforma, che una volta o l'altra bisognerà intraprendere in questo nostro Paese (non bastano le strade e i ponti, perché quelli li facevano anche i fascisti!) dovrà essere ispirata a un grande spirito liberale, ed è ovvio che qui io non parlo del partito liberale, ma intendo riferirmi a quel liberalismo trascendentale di cui parlava anche il Croce (che purtroppo poi lo faceva coincidere col liberalismo del suo partito, quel partito raggomitolatosi in un vecchiume di idee spaventoso), che è la vita eterna di tutti i partiti, che vogliono concludere qualche cosa nella storia. Dobbiamo ricordarci che ogni scuola partigiana è sempre la negazione della scuola.

Luigi Russo

MARGUTTE E LA BERTUCCIA

Nel fascicolo settimo, luglio 1959, della rivista « Mondo operaio », diretta dal mio amico napoletano Francesco De Martino, mio congeniale compagno di viaggio nell'Unione Sovietica nel lontano 1950 (quando tutti, stupidamente, gridarono allo scandalo), ho letto un articolo di Gianni Scalia, che deve essere una recente recluta del partito socialista, intitolato *Una storia della critica.*

Vi si parla d'una collana diretta da Giuseppe Petronio, per l'editore Palumbo di

Palermo. Già altre volte io avevo morso tutti questi « storici della critica », che ormai pullulano da tutte le parti, come le cavallette o le locuste della Bibbia. Una vera e propria piaga, come la più celebre delle piaghe dell'Egitto antico. Io ho la mia parte di responsabilità, perché fui proprio io, nel 1914, che introdussi una storia della critica metastasiana nella mia tesi di laurea, che poi fu pubblicata col titolo di *Metastasio*. Ricordo che allora Francesco Flamini protestò in privato con me (egli era profondamente buono), e io gli ribattei che non potevamo più fare la storia della « fortuna » d'un autore, che aveva soltanto un carattere di curiosità e quasi di pettegolezzo, quanto piuttosto la storia della critica intorno a questo o quell'autore, a incominciare dall'autore stesso. Una storia *dialettica* dunque, e non un semplice campionario, dei giudizi altrui e in ogni tempo. Non avrei mai creduto che quel mio umile esempio dovesse essere a distanza di molti anni seguito con tanta sollecitudine e crescente zelo e da una così lunga tratta di storici della critica. Ma ho notato che in fondo la storia della critica in molti di cotesti improvvisati storiografi non solo è un elenco di « opinioni » (e i cataloghi non fanno mai storia), ma implica un'ignoranza molte volte dei testi dei poeti o degli scrittori, di cui essi si fanno storici di riflesso. La storia della critica può essere confinata in una paginetta, in due paginette e d i a l e t t i c a m e n t e a n i m a t e ; adesso invece essa prende le proporzioni di veri e grossi tomi. Vi sono delle raccolte fatte molto bene, per esempio quella del Binni (« La nuova Italia »), poi vi sono le raccolte che furono curate e disciplinate dal Momigliano (Marzorati), ma adesso si è arrivati, diciamolo pure, alla forma degenerativa di questi troppo facili rendiconti.

Questa di Gianni Scalia (che collaborò alla nostra rivista con un « ritratto critico » su Camillo Sbarbaro, 1955, che era una buona critica del poeta ligure, sebbene l'articolo fosse scritto in un italiano assurdo, ermetizzante, tanto per intenderci, e sul quale io stesso trasognavo lettore e interprete perplesso, come gli ambasciatori del Casentino di sacchettiana memoria) è un'esemplificazione direi tardiva, trita, ripestata, *tractata nocturna diurna manu*, di cotesta estrinseca problematica storiografica.

La problematica! Oh la bella parola che noi adoperiamo per nascondere il vuoto e dissimulare la nostra indifferenza. La tematica! Ecco un'altra parola venuta su di moda, per opera dei critici che vanno a tentoni nella ricerca d'un qualche argomento, come *leones quaerentes quod devorent*, perché il tema non possono ritrovarlo nel loro solennissimo vuoto. O Scalia, o Scalia, tu mi sembri una calia! Un tempo, mi ricordo, io deridevo quelli che parlavano della *Weltanschauung* e seminavano la loro prosa di qualche imparaticcio tedesco (cosa che puntualmente fa purtroppo anche il nostro Scalia, ma con trenta o venti anni di ritardo), parole tedesche che ci ricordavano quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speziale, con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla. Ma, diceva maliziosamente il Manzoni, servono a mantenere il credito alla bottega!

Ma il periodo scaliano che più mi ha impressionato è stato il seguente: « A queste esigenze obbediscono tutti gli autori dei volumi finora usciti, anche se con più o meno concreta approssimazione a questo ideale storiografico metodologico, dal cattolico Mazzamuto, al crociano ' ortodosso ' Maier, al crociano ' filologico ' Santangelo, allo storicista premarxista Del Monte, al marxista Petronio ».

Devo dire la verità, leggendo questo periodo, mi son messo a ridere piuttosto fragorosamente, come ridevano gli eroi di Omero, sebbene quelli siano tempi antichi e oggi non si rida più così; ma mi è venuto subito dopo in mente Margutte che, avendo perduto gli usatti, li va cercando a destra e a sinistra,

> e vede che gli ha presi una bertuccia
> e prima se gli ha messi e poi cavati.

Ma ricordandomi poi che il mezzo gigante Margutte crepò per il troppo ridere, son diventato improvvisamente serio.

Non è possibile veramente abbandonarci a queste ridicole tiritere di critica della

critica, e con formulette molto generiche e approssimative; ma che si cambi una buona volta, e si facciano piuttosto delle descrizioni della poesia, anche se di mero contenuto o formalistico stilistico o grammaticale. Credo che tali epitomi sarebbero un po' più divertenti; ora come ora, la critica della critica è diventata il rifugio di tutti gli scansafatiche, e io esorto subordinatamente tutti i miei colleghi a non dare eccessiva importanza a tali bassi titoli elaborati per i concorsi universitari! Nello Scalia poi c'è il peggioramento anche di carattere stilistico e formulistico: tutti i vari studiosi, innocenti per sé, indicati da quel « cattolico » Mazzamuto, al « crociano ortodosso » Maier, al « crociano filologico » Santangelo, allo « storicista premarxista » Del Monte (il quale a farlo apposta è un comunista!). E se domani viene fuori un critico saragattino, mi sono gravemente domandato, come lo chiameremo? Ho trovato la parola: protomarxista! Non solo è deplorevole questo formulismo di Gianni Scalia, ma è deplorevole che gelosie di partito intervengano in queste infelicissime definizioni epigrammatiche. A noi tutte queste cose dispiacciono, non perché esse nuocciano nel campo degli studi (esse in fondo lasciano il tempo che trovano), ma perché caricano di ridicolo i partiti, a nome dei quali in fondo si fanno coteste discriminazioni ed elenchi.

E a noi ci è sempre premuto che i partiti di sinistra non siano messi in cattiva luce; è quello che desidera la borghesia più squarquoia, e Gianni Scalia, involontariamente, si fa servitore di cotesta borghesia avversa a ogni progresso sociale. La cultura è il riflesso della maggiore o minore maturità politica di un partito, e gli immaturi sono sempre i nemici interni di quel partito. E poi diciamolo pure, poiché non si fa più vera e propria critica letteraria, ci dedichiamo di preferenza alla lettura dei libri degli « storici », che sono infinitamente più seri e più conclusivi di questi noiosi epitomatori del pensiero, anzi dei pensieri altrui.

Luigi Russo

IL CROCE E LA STORIOGRAFIA FRANCESE

È uscita la traduzione della nota opera di Maurice Crouzet, *L'epoque contemporaine. A la recherche d'une civilisation nouvelle*, Paris, 1957. La traduzione italiana è curata da Gastone Manacorda, ne è editrice la Casa Sansoni. Noi teniamo fermo al giudizio che Paolo Alatri ha dato di quest'opera (nel testo francese), nel primo fascicolo del '59 di questa rivista (p. 115), né ci scandalizziamo perché in Francia prevale una tendenza storiografica che non è quella che fa capo allo storicismo crociano. Ma bisogna anche però mettere in rilievo questo, che in genere gli amici francesi ignorano quasi tutto quello che si è fatto in Italia. Io mi servirò soltanto della pagina sul « romanzo italiano » del secondo dopoguerra, che qui trascrivo integralmente:

Il dopoguerra ha visto sorgere in Italia una letteratura cui la dittatura mussoliniana aveva impedito di manifestarsi e che aveva nello stesso tempo ispirata: aspra critica del regime e descrizione realistica della miseria del paese, soprattutto delle campagne del Mezzogiorno. Essa ha anche reagito (rifacendosi a Piero Gobetti o ad Antonio Gramsci, morti tutti e due vittime del fascismo: il primo teorico di una politica progressista, il secondo originale e vigoroso teorico marxista) contro la dittatura esercitata dall'idealismo di Croce che, mescolando e conciliando i termini opposti anziché superarli, era sfociato in un vero immoralismo, « che giustificava i mali più evidenti in nome dei fini insondabili della storia, come l'ottimismo teologico giustificava il terremoto di Lisbona quale componente del miglior mondo ». Contro questa « filosofia del fatto compiuto.... fatalismo storico che santifica e giustifica tutti gli avvenimenti », molti scrittori italiani hanno cercato nel marxismo una lezione di realismo, il modo di rendere agli uomini il controllo della loro storia, e da ciò indubbiamente deriva lo spiccato interesse di questa nuova letteratura per i problemi sociali. Tutti questi scrittori strettamente legati alla resistenza contro il fascismo, si ispirano alla visione delle realtà sociali, della miseria dei poveri e dell'ingiustizia di cui sono vittime, mentre ritraggono con severità la corruzione e la mediocrità della borghesia. Lavorando in stretto rapporto con artisti del cinema e registi (Zavattini e Vittorio De Sica), essi prendono spesso in prestito la tecnica del cinema: scene multiple, immagini istantanee presentate successivamente senza troppa coesione,

ma con efficacia evocativa. Questo neorealismo, che si afferma in grandi film come *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, è anche quello dei libri di Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli*), di Elio Vittorini (*Conversazione in Sicilia*, 1941, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, 1947), che evocano la spaventosa miseria del contadino siciliano e il dramma della fame nelle famiglie operaie; di quelli di Cesare Zavattini; di Ignazio Silone, che ha scritto gran parte delle sue opere in Svizzera, ove si era ritirato in esilio; di Vasco Pratolini, che nelle *Cronache di poveri amanti* (1947) impiega i procedimenti dell'unanimismo francese per descrivere la vita quotidiana di una strada fiorentina, e in *Un eroe del nostro tempo* (1949) — come Silvio Micheli in *Pane duro* (1946) e Carlo Coccioli in *Difficile speranza* (1947) — descrive la lotta dei partigiani della Resistenza o gli avvenimenti successivi dell'immediato dopoguerra. Ma già con quest'ultimo, come pure con Guglielmo Petroni (*Il mondo è una prigione*), e con Cesare Pavese e Alberto Moravia, riappare il romanzo psicologico per descrivere un mondo che è insieme naturalmente pagano nei costumi e aggrappato alla fede tradizionale.

L'elenco un po' confusionario delle opere narrative, a cui accenna il Crouzet, immiserisce il quadro della narrativa contemporanea in Italia, e dà rilievo a nomi che gli italiani, adusati a una critica più aderente e più « giansenistica », non riconoscono neanche come scrittori. Per esempio quel « monsieur Coccioli » noi lo regaliamo volentieri ai francesi o ai messicani, se lo vogliono; come alcuni anni fa regalavamo a loro Lionello Fiumi, che essi ci presentavano come poeta; come regalavamo alla Francia e alla Spagna, Guglielmo Ferrero. Lionello Fiumi in questo momento rappresenta la poesia italiana in non so quale convegno internazionale d'America. E poi ci si scandalizza del premio « Nobel » a Quasimodo! Non era mai possibile introdurre un discorso in Francia fino a qualche anno fa, senza che gli amici francesi non tirassero fuori *le grand savant italien*, e quel *grand savant* era per l'appunto Guglielmo Ferrero. Ecco perché non sappiamo approvare il giudizio che il Crouzet dà del Croce. Quel « fatalismo » storico, che ci può essere stato nel Croce in certi momenti di stanchezza, non era precisamente al fondo della sua filosofia, e preghiamo il Crouzet di leggere le pagine che il Croce pubblicò a proposito delle interpretazioni storiche degli avvenimenti contemporanei: il pensiero che circola in tutta la filosofia e nell'etica del Croce è che l'unico modo di interpretare i fatti contemporanei, è quello di prendere posizione. Quando giovanissimo leggevo la « Critica », mi colpì fin da quegli anni questa battuta, che si può leggere nell'ultimo fascicolo dell'annata 1919:

> Non ad ammonimento dei deboli e dei pigri, ma a conforto ed aiuto degli ingegni seri, giova raccomandare e rammentare il generale principio ermeneutico, il principio dell'interpretazione storica: unica via per pervenire al vero, unica sebbene proceda in salita, e sia ripida, e domandi buoni polmoni e saggio uso ed economia delle proprie forze.
>
> Si prenda in esempio una qualsiasi proposizione filosofica: la celeberrima dello Hegel, che « ciò che è reale è razionale, e ciò che è razionale è reale ». Che cosa significa? È vera, o è falsa? E in qual parte vera, e in quale parte falsa? Anche oggi, per moltissimi, essa è un mistero; e, perfino, un mistero d'iniquità. E tale deve apparire quando sia intesa come motto d'ordine dei cosiddetti naturalisti o deterministi o fatalisti, adoratori (come li chiamano) del fatto bruto, i quali, ottusi nella coscienza fattiva ed etica, assumono dinanzi al corso delle cose un atteggiamento, filosofico in apparenza, ma in effetti basso e codardo, e parlano di necessità che il mondo vada come va, di necessità che essi stessi, individui, seguano i propri impulsi e tendenze, per vili e malvagi che siano. In quest'occasione, il « reale » è stato mutilato, impoverito di alcuni suoi elementi essenziali, arrestato nel suo divenire; e perciò, innanzi a un reale così concepito, ogni uomo di sano senso è tratto ad affermare (e lo Hegel anch'esso avrebbe affermato) la proposizione opposta: « Ciò che è reale, non per questo è razionale »... Ma lo Hegel... si trovava di fronte i filosofi tradizionalisti, non in quanto si mantenevano nella loro cerchia, ma in quanto se ne versavano fuori e, non paghi di distinguere il reale vero dal reale falso, il reale razionale dall'irrazionale, il reale concreto e completo dal parziale e arbitrario, introducevano nel reale completo e concreto la distinzione di un reale semplicemente reale e di un razionale che non era e non sarebbe stato mai a pieno reale. Contro costoro, in codesta loro deviazione, egli affermò che « il reale è razionale »: breve sentenza con la quale iniziò né più né meno il concetto moderno della realtà come storia, il concetto di cui tutti noi viviamo, la fede del mondo moderno.

Ma a che venir citando questo o quel passo del filosofo napoletano? Noi, che avemmo familiarità con lui per 33 anni, ci ricordiamo sempre dell'inclemente sarcasmo dei suoi giudizi per coloro che accettavano il fatto compiuto solo perché compiuto, come quello dell'adultera che giustifica il suo fallo ma ripromettendosi di non ripeterlo mai più! Orbene il Croce per questo lato era un implacabile rigorista e scrutatore di coscienze. Basterebbe ricordare tutta la polemica sua verso l'attualismo gentiliano, specialmente contro gli scolari del Gentile, in cui il Croce non scorgeva la distinzione a lui molto cara del momento etico proprio dello storico combattivo, reattivo quindi, e del successivo pacificante momento storiografico. Del resto, basta che il Crouzet consulti la raccolta delle pagine più significative che il Croce stesso fece prima di morire, nel volume *Filosofia Poesia Storia* (Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1950) e guardi all'indice analitico, dove si parla dello storicismo, accusato di promuovere il fatalismo: pp. 507-8, 548-50, 1106-8; e basta che egli legga il volume *La storia come pensiero e come azione*. Se il Croce preservò molti intellettuali italiani dal conformismo fascistico, e dei quali molti oggi sono ottimi comunisti, e sono essi a dichiararlo lealmente, questo è avvenuto perché il maestro napoletano si è opposto sempre a cotesto presunto fatalismo e lassismo storico, che solo i pigri e i vili avrebbero voluto leggere nel fondo del suo pensiero.

Ma è curioso che sia proprio lo scolaro « apostata », o lo scolaro « ribelle », a dover ricordare queste cose. Già: ma i crocelatri oggi dormono della grossa, e allora i pochi eretici, che non hanno mai chiesto la fortuna di prima vacante, *non decimas, quae sunt pauperum Dei,* sono costretti dalla rimordente onestà della coscienza a intervenire perché le acque si rasserenino e non venga su alla superficie il fondo limaccioso, che si agita sempre in noi, alla sparizione di un grande maestro. È la vocazione eterna dei vari Jacopone, scomunicati dalla chiesa, ma che con le loro eresie promuovono lo sviluppo della religione, molto più che non possano fare gli adiposi e ronfanti « conventuali ». E sono sempre i conventuali, ahimé, quelli che gettano le loro tonache alle ortiche, ma Jacopone no!, egli si stringe sempre più il cilizio e fa l'anacoreta, che prega (cioè lavora) tutto il giorno.

Luigi Russo

TEATRO VENETO E CRISI DELLO SPETTACOLO TEATRALE

Che il teatro di prosa sia in crisi non vi è dubbio, e crisi grave: in continua flessione gli incassi anno per anno, sempre più sparuto il numero delle compagnie (e distratti gli attori dalle ben altrimenti doviziose paghe offerte dal cinema e sopratutto dalla TV), sempre meno le città ad avere dei teatri in buono stato e sempre più ristretto il numero delle « piazze » visitate dalle compagnie di giro, per cui lo spettacolo teatrale si sta rinserrando a Roma e Milano con qualche non frequente apparizione nelle città più grandi dell'Italia Centro Settentrionale: ed infine effetto e nello stesso tempo causa, in circolo chiuso, di questa situazione, carenza di buoni copioni che interessino veramente il pubblico. Le commedie italiane infatti degne di menzione nelle ultime stagioni si possono contare sulle dita d'una mano: *D'amore si muore*, di Patroni Griffi, *La Giustizia* di Dessì ed i testi di Zardi, di Squarzina e di pochi altri.

Eppure proprio in tale triste realtà (anche nelle nostre due capitali dello spettacolo, Milano e Roma, quest'anno l'apertura della stagione è avvenuta in ritardo ed in tono assai minore) mai come in questo periodo sono stati pubblicati saggi sul teatro, nuove antologie delle opere di un autore o di un periodo storico, mentre cresce l'interesse dei lettori per le riviste specializzate come *Sipario* o *Il Dramma* che dedicano ogni numero ad una commedia; è tutto un fervore di attività editoriale che contrasta vivacemente con il grigiore della scena drammatica. Quali i motivi di questo interesse per il teatro « scritto », se esso dipenda dalla mancanza di teatro « parlato » ed il lettore se ne serva come un surrogato; oppure se invece non sia la televisione (malgrado il suo desolante livello) ad

avere ridestato la curiosità per un genere di spettacolo che da molti anni non giungeva in provincia; sarebbe mi pare una indagine interessante ma che ci porterebbe troppo fuori del nostro discorso. Che ha tratto occasione dall'ultimo volume della « Fenice del Teatro », collana edita dal Guanda e diretta da un acuto studioso dello spettacolo, Vito Pandolfi (il quale, se non erro, è il primo nel nostro Paese ad essere divenuto docente universitario in Storia dello Spettacolo).

Il libro è dedicato al *Teatro Veneto*, a cura e con un lungo saggio introduttivo di G. A. Cibotto che da anni accanto all'attività narrativa (ed il lettore ricorderà gli agili e beffardi racconti de *La coda del Parroco*) si va occupando di teatro veneto, con particolare predilezione per quel grande genio drammatico che fu il Ruzzante, di cui curò l'anno scorso per Longanesi le commedie.

Il Cibotto, nel tracciare l'arco del teatro in lingua veneta dalle origini del Duecento all'ultimo guizzo dei primi anni del Novecento con le commedie di Renato Simoni, bene ha sottolineato come la decadenza e la pratica dissoluzione di un teatro veneto vadano di pari passo con la scomparsa di una autonoma società veneta, di un mondo particolare, ancora stretto ai ricordi ed alle tradizioni della Serenissima. A misura che l'esistenza della nazione italiana con la sua lingua ed i suoi costumi si imponeva alle fragili resistenze di un ambiente melanconicamente legato ad un passato, gloriosissimo senza dubbio, ma senza più alcun legame con la realtà, si facevano sempre più deboli i motivi di base che sostanziavano l'esistenza di un teatro veneto.

Divenuto il Veneto una delle tante regioni d'Italia, caduta Venezia dal suo rango di capitale a quello di splendido museo fuori dalle correnti più vive dell'economia, dei traffici e della letteratura veniva a mancare il fondamento medesimo donde potesse alimentarsi un autonomo teatro.

Questa tesi, che mi pare indiscutibile, contrasta peraltro con quanto afferma il Cibotto allorché sostiene che soltanto con *Quando al paese mezogiorno sona* di E. F. Palmieri (del 1936) « il teatro veneto chiude praticamente la sua parabola, ed inizia la fase della decadenza ». Viene trasportata così troppo in avanti nel tempo (con affettuoso entusiasmo ma con non molta aderenza storica) la decadenza di quel teatro che fu vitalmente tale fino a Goldoni ed a Gozzi, ma che, dopo la caduta della Serenissima, anche se proseguì sullo slancio per qualche decina di anni, fatalmente andò ad esaurire la propria fertilità parallelamente all'esaurirsi del motivo nazionale-regionalistico di un Veneto ormai entrato a far parte di una unità più vasta e più composita.

E mi pare chiaro che anche lo stesso Simoni costituisce un fenomeno isolato, la cui esistenza non basta certo (e men che meno quella dei minori Bon per esempio o Gallina o Rocca) a ridar vita ad un teatro cui mancava ormai la base « nazionale » (nel senso di « nazione veneta » usato da Gramsci). E del tutto improbabile mi pare la possibilità, dubitosamente ipotizzata dal Cibotto, che nel futuro « non possa escludersi » la comparsa « di un testo unico, irripetibile »: il che invece, per le ragioni suddette è a mio avviso, impossibile.

Né a contrasto con queste affermazioni, credo possa portarsi il diversissimo esempio del Teatro Napoletano che con la triade Di Giacomo-Viviani-De Filippo, ha dimostrato una continuità ed una vitalità indiscutibile. A Napoli tradizioni, lingua, costumi sono ancora radicati ad un ambiente tipicamente partenopeo, che convive accanto alla società nazionale italiana, quando addirittura su essa non prevalga. Il che non è certo nel Veneto dove, a parte la mancanza di un autonomo costume regionale, la lingua italiana ha ormai confinato l'uso del dialetto alla conversazione popolare, alle *do' ciacole* in famiglia o tra amici, escludendolo da ogni altro rapporto sociale (se si tolgano pochi epigoni, quasi tutti anziani, che rifiutano tenacemente la « lingua », e del dialetto si fanno una bandiera con innocente, simpatica mania).

Ma se il teatro veneto ha da tempo esaurito il suo progredire restano a documentare la sua forza poetica queste commedie, che ancora oggi vanno per il mondo: Goldoni, Gozzi, la *Venexiana*, Simoni e Ruzzante.

Peccato che — vizio del resto congenito delle antologie — il libro che esaminiamo (di cui non possiamo tacere le deficienze tipografiche e della carta nonché parecchie scorrezioni) non abbia potuto concedere più posto al Ruzzante magari tralasciando i testi latini che col teatro veneto han poco da fare e pubblicando accanto alla *Moscheta* anche i mirabili *Parlamento* e *Bilora* cui giustamente Cibotto attribuisce la qualifica di capolavori. E non a caso le pagine del saggio introduttivo dedicate a Ruzzante sono, pur brevi, le più esaurienti e convincenti e da esse risalta tutta la grandezza e la immensa forza drammatica dello scrittore padovano. È augurabile che di questa grandezza si rendano conto tutti coloro che non sono legati a schemi fissi, allo stagnante accademicismo. Il Ruzzante (così come un altro grandissimo, il Belli) è profondamente innervato alla realtà del mondo popolare, al sentimento vero della umanità nella quale egli vive: le sue opere conservano ancora oggi freschezza e forza proprio perché sono il « simbolo addirittura della civiltà contadina », della realtà della sua terra, della sua società.

Fra tanto parlare di crisi, rileggere il Ruzzante restituisce fiducia nel teatro italiano. Conclusione cui è sperabile possano giungere tutti coloro che si soffermeranno su queste pagine del *Teatro Veneto*.

GIORGIO MOSCON

L'ANARCHICO SCHIRRU E « L'OSSERVATORE ROMANO »

Quale atteggiamento assunsero le autorità e gli organi della Chiesa Cattolica, ogni qualvolta il fascismo si levò a percuotere crudelmente e bestialmente i suoi oppositori, innocenti o colpevoli che fossero?

Presso molti si è accreditata la favola che la Chiesa sia intervenuta a loro favore, o — addirittura — ne abbia preso le difese contro il fascismo.

Sta di fatto che autorità ed organi ecclesiastici (papa, presidente dell'Azione Cattolica, « Osservatore Romano », « Civiltà Cattolica », ecc.) non spesero mai una parola o un rigo a difesa o a pietà di coloro che, insorgendo in nome della libertà contro il fascismo, sacrificarono la loro vita o subirono carcere, sevizie e persecuzioni. Né per don Minzoni fatto uccidere a randellate da Balbo, presi gli ordini dal Duce; né per Matteotti ucciso per il diretto intervento del quadrumviro generale De Bono, allora Direttore Generale della Polizia; né per Anteo Zamboni, il sedicenne avanguardista bolognese, linciato dagli stessi squadristi per coprire l'attentato di Bologna, da essi preparato contro Mussolini; né per l'anarchico Lucetti, che lanciò una bomba contro il Duce, la Chiesa o i suoi organi si commossero o versarono una lagrima. Quest'atteggiamento di silenzio e di non pietà ha documentato recentemente Ernesto Rossi nel suo libro *Il manganello e l'aspersorio*, edito da Parenti, Milano, 1958: libro degno di essere conosciuto, specie dai giovani, ignari — purtroppo — delle patrie istorie.

Eppure c'è un caso in cui la Chiesa uscì dal suo costante interessato riserbo e prese posizione a favore di uno sfortunato attentatore del Duce. E fu nei riguardi di Michele Schirru, l'anarchico sardo venuto appositamente dall'America per uccidere Mussolini. Egli, arrestato in albergo e condotto al commissariato, tentò di uccidersi, ma riuscì solo a ferirsi e a ferire nella colluttazione gli agenti ed il commissario di polizia che lo perquisivano. Condannato a morte dal Tribunale Speciale Fascista il 28 maggio 1931, fu fucilato il 29 al Forte Braschi. In quell'occasione l'« Osservatore Romano » scrisse con un tono obbiettivo che faceva trasparire l'aperta condanna: « L'anarchico Michele Schirru è stato fucilato stamane per aver avuto l'intenzione di uccidere il Capo del Governo ».

Qualcuno potrebbe credere che la Chiesa finalmente avesse sentito il dovere di far sentire la sua voce di rampogna. E così infatti credette A. Lorenzetto, che nella rivista « Il Ponte », 1945, N. 4, pp. 315-322, ricordò con parole commosse la figura dell'anarchico Michele Schirru e, a commento della notizia apparsa sull'« Osservatore Romano », scrisse

testualmente: « Ma un giornale della sera — « L'Osservatore Romano » — pubblicò la notizia con una strana intestazione: « Michele Schirru fucilato stamane per aver avuto l'intenzione di uccidere il Capo del Governo ». La cosa sollevò molto scalpore. Malgrado il Concordato, malgrado le simpatie più o meno palesi, l'ultima sommessa voce di libertà si levava da Roma per denunciare al mondo un nuovo misfatto del fascismo ».

Anche Carlo Arturo Jemolo ha creduto alla sincerità di quella denunzia da parte della Chiesa. Nella sua opera *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, ed. Einaudi, Torino, 1949, dopo aver enumerato genericamente le prese di posizione ufficiali della Chiesa contro « tutto ciò che vi era di profondamente anticristiano nel fascismo » (p. 680), conclude affermando: « tutti ricordano anche la condanna della dottrina che sia lecito equiparare il tentativo al delitto compiuto, implicito nel titolo dell'« Osservatore Romano », che annunciava la condanna a morte dell'anarchico Schirru, colpevole d'aver avuto l'intenzione di uccidere il duce » (p. 681).

Orbene, tanto il Lorenzetto quanto il Jemolo sono caduti in errore. E in errore è caduto il prof. Giovanni Schirru, fratello del martire, che ha curato la ristampa pari pari dell'articolo di A. Lorenzetto nel quotidiano « La Giustizia » del 26 novembre 1958, cambiando solo l'ultima frase pronunciata dallo Schirru nel momento della fucilazione, da « Viva l'anarchia » in « Viva la libertà! ».

Il fatto che fu quella l'unica volta che la Chiesa, e per essa l'« Osservatore Romano », interveniva così apertamente contro il fascismo, mentre aveva taciuto per Matteotti, per don Minzoni e per le infinite vittime della bestiale violenza fascista, doveva metterli in sospetto. Il rilievo dell'« Osservatore Romano » non fu dettato da un senso di rivolta contro il brutale assassinio, ma da un interessato livore polemico. Il processo dello Schirru e la sua condanna a morte avvennero proprio nei giorni di maggiore urto fra la Chiesa ed il Fascismo per l'Azione Cattolica, cioè gli ultimi di maggio del 1931. Da polemica giornalistica, l'urto era degenerato, secondo il tradizionale costume della *civiltà* fascista, in dimostrazioni ostili e saccheggi di luoghi ed istituti di proprietà ecclesiastica ad opera di studenti universitari e di altri elementi fascisti, con la conseguente chiusura, da parte delle autorità, dei circoli giovanili di Azione Cattolica e col sequestro dei loro libri di amministrazione. Questi fatti si svolsero propriamente dal 27 al 30 maggio del 1931. Su di essi e sul conflitto da cui furono originati, è molto utile leggere il libro ben informato di Vincenzo Morello (*Rastignac*), *Il conflitto dopo la Conciliazione*, ed. Bompiani, Milano, 1931 (vedi specialmente pp. 142-156, 3ª edizione), la cui pubblicazione fu voluta, come par certo, dallo stesso Mussolini.

Ora lo Schirru fu processato il 28 maggio e fucilato il giorno dopo, 29 maggio 1931. Nello stesso numero dell'« Osservatore Romano », che riportava la *coraggiosa presa di posizione* contro la condanna dello Schirru, cioè del 30 maggio 1931, apparve il seguente comunicato: « La Santa Sede, in data di oggi 30 maggio, ha disposto: che gli Ecc.mi Vescovi, dai quali l'Azione Cattolica ha sempre dipeso, assumano personalmente e *immediatamente* la tutela e la direzione; e che i dirigenti facciano tutti capo ai rispettivi Ecc.mi Vescovi ». Tale disposizione fu decisa « in seguito ai provvedimenti della Pubblica Sicurezza per la chiusura dei circoli e delle associazioni dipendenti dall'Azione Cattolica » (Morello, *op. cit.*, p. 147). La concomitanza dei fatti è perciò perfetta.

Dopo la fucilazione dello Schirru altre condanne ci furono mostruose e bestiali contro antifascisti, altri assassinii (fucilazione di Bovone e Sbardellotto, l'assassinio dei fratelli Rosselli in Francia ad opera dei *cagoulards* prezzolati dal fascismo). Ma la Chiesa mantenne il suo consueto riserbo. Bisogna concludere dunque che per la condanna a morte dello Schirru la Chiesa fece sentire la sua voce di rampogna non per un superiore senso di giustizia o di pietà, come doveva essere suo sacrosanto dovere, ma per una studiata ritorsione e rappresaglia alla violenza fascista, che ledeva i suoi interessi temporali e politici.

« E questo fia suggel ch'ogni uomo sganni ».

ALBERTO SIMONE

RECENSIONI

ANTONIO MACHADO, *Poesie*, Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia, a cura di Oreste Macrì, Milano, Lerici editori, 1959, pp. 699.

Coerente ai suoi ideali democratici, che erano stati in lui abito di vita e sostanza stessa dei pensieri e degli affetti, Machado si mantenne, fino al sacrificio della vita, fedele alla repubblica spagnola, la cui nascita, nel '31, aveva salutato con entusiasmo, issando la nuova bandiera sul municipio di Segovia. Volle rimanere dov'era necessario soffrire col proprio popolo, rifiutando, in piena guerra civile, una comoda cattedra in Inghilterra. La lapide di Collioure (Francia), brevissima e degna del suo intimo riserbo, lo dice morto in esilio, il 22 febbraio 1939. Nella fuga lo accompagnò la madre, di 88 anni, che gli sopravvisse solo pochi giorni. La fine tragica di Antonio Machado, conseguenza dell'atroce passaggio attraverso i Pirenei gelati, nella dolorosa ritirata delle forze repubblicane, accompagna il lettore che conosce la biografia del poeta, come un pensiero ossessivo. Si è combattuti tra l'idea di un'alta, necessaria consacrazione dell'opera e del carattere e la sentimentale reazione contro la crudeltà inutile del destino, accanitosi con l'uomo profondamente buono e fraterno. Rimane il conforto dell'opera di lui che ha tutta l'aria di un ciclo chiuso, perfetto e che aggiunge alla originalissima produzione lirica quella teatrale, in cui ebbe collaboratore il fratello Manuel: singolare fatto questo dei due Machado che, prese strade diverse nel campo della sensibilità poetica (Manuel fu spesso come la voce fedele dell'anima popolare andalusa fino all'umiltà dell'anonimato), si ritrovarono solidali e cospiranti nella elaborazione di un teatro comune.

Straziato dalla visione della Spagna venduta, « *de rio a rio, de monte a monte, de mar a mar* », egli vide nell'azione dei generali ribelli un vero tradimento. Nella penetrante interpretazione dei tristi e deserti paesaggi della sua terra costituita da *Campos de Castilla*, egli aveva sentito in essi come una malefica presenza, connessa al dramma dell'uomo che « *en páramos malditos trabaja, sufre y yerra* ». Sono terre per l'aquila, egli cantava, un pezzo di pianeta, « *por donde cruza errante la sombra de Caín* ». La guerra ripresenta al poeta l'antico mito, che già si era espresso nella *Tierra de Alvargonzález*, fatto carne e sangue, tragico interrogativo che chiede una risposta. Perché quei militari rivolsero contro il popolo le armi che il popolo aveva consegnato loro per la difesa della nazione? « Essi si ribellarono contro un governo che governava nel senso dell'avvenire, che è il senso essenziale della storia ». In queste parole, che traduco dalla prosa che segue alla lirica *Meditación del dia* (in *Poesias de la guerra*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1946), cogliamo l'accento dello scrittore appartenente a quel gruppo detto *generación del noventa y ocho*, quella che dallo sfacelo della Spagna ex-imperiale ebbe il beneficio della « *fuerte sacudita* », come dice Azorín, cioè il contraccolpo che dal disinganno la portò alla ricerca di nuove sorgenti di vita e, oltre e contro la storia ufficiale, alla scoperta di una « *intrahistoria* », una storia segreta della Spagna, che si legge nel paesaggio castigliano e nell'ambiente del popolo.

Non è di scarsa importanza il fatto che nella lirica *El crimen fué en Granada* Machado abbia avvertito la presenza della morte come assiduo motivo della poesia lorchiana. I poeti commentano sempre se stessi, anche quando ritengono di farsi interpreti di altri poeti. Quel far chiamare a Federico la morte « *compañera* » e parlarle « *requebrando* », quasi lusingandola, ci richiama alcuni motivi e figure di *Soledades*. Si chiude così, nel pieno svolgersi della tragedia nazionale, mediante l'evocazione del poeta morituro nella sua Granada, che i carnefici bestemmiatori non osano guardare in faccia, la storia della espressione poetica machadiana, col ritorno dell'antica ossessione, la morte, divenuta angelo consolatore, come la stessa poesia, leopardianamente, vien fatto di dire. Si suggella, con questo alto compianto, il segreto legame tra i poeti rappresentativi di due generazioni, dei quali il più giovane si vale, come osserva Macrì, di « alcune stilizzazioni mitiche ed elementari, di forza terribile e inesplosa, con pura *letra* di *cante jondo*, coincidente con l'apocalittico e il primitivo dell'arte novecentesca ». Sono appunto le *coplillas* di Machado scritte nel soggiorno andaluso, dopo la morte di Leonor e l'abbandono della Castiglia, che negli *Apuntes*, col loro « incanto favoloso e luminoso punteggiato di oscurità e d'allarmi » richiamano gli svolgimenti posteriori del *Romancero gitano* di Lorca. È lo stesso Machado poi che, per bocca del suo personaggio interiore Juan de Mairena, nel *Cancionero apocrifo*, ci mette sulla via di un'interpretazione esistenziale di *Soledades*, uscite nel 1903, che raccolgono le liriche del periodo che va dal 1899 al 1902. Ve n'è una che canta la « *vieja angustia* » del poeta, l'antica angoscia e il suo corrispettivo ambientale, « *la tarde cenicienta y mustia* » (LXXVII), presentimento poetico del novecento, che troverà in Heidegger una chiarificazione filosofica. Nella potente lirica *Horizonte*, dove l'estate torrida brandisce la sua lancia e mille ombre drizzate in fila sulla pianura fingono il fantasma d'un greve sogno, domina « *el hastío* », il tedio, stato di negazione e inerzia dell'anima, « provocato dalle apparenze vivide e tremende dell'essere e della vita », dove si preannunzia liricamente e psicologicamente il « sinistro squallore meridiano dei paesaggi storici e naturali di *Campos de Castilla*, pubblicati nel '12. Crisi e smarrimento dunque, oltre il ricupero della decrepita illusione romantica, « *la fugitiva ilusión de ojos guerreros* » della XLII, la presenza del falso sogno in « stato di diabolico allettamento e ripugnanza e terrore », i « *sueños malditos* » della LI, l'orologio che « *odiosamente golpea* » nella LV e la monotonia dell'acqua chiara. L'interpretazione dei « *cantos de viejas cadencias* », cantati dai bambini, nella VIII, avvicinati al « *cuento* » della fonte serena, ci porta in un clima di storia confusa, ma di pena chiara: « *Con monotonía / de risas eternas / que no son alegres, / con lágrimas viejas / qua no son amargas / y dicen tristezas....* ». È evidente il nesso vita-angoscia, che lo studioso interpreta « come alcunché di incarnato e destinato nell'uomo di ogni giorno ». Questa nozione dell'esistere umano utilizza come simboli espressivi sia il « *cantar* » gitano-andaluso, ancor prima di Lorca, sia il paesaggio castigliano novantottesco, decrepito e scheletrico: labirinto di straducole, vecchio muraglione in ombra, chiesa cadente, città morte, come nella celebre opera di Azorín *Castilla*, i temi della moria, del patibolo e delle mosche, legati alla sensazione di vecchiezza, fatalità e morte, il *raggio* heideggeriano dell'uomo comune, a cui appartengono i mendichi della XVI e della XXXI, i « *miserables ungidos de ternidades santas* », « scoria romantica (Hugo, Espronceda), purificata e redenta dalla bontà machadiana ». Macrì ha, con ragione, insistito sul transito graduale dalla « leggenda onirica dell'anima cieca e abbagliata » delle prime *Soledades*, al soggetto lirico che si fa coro, distinguendo la voce viva dagli echi inerti. Dapprima il poeta non trascende i limiti della coscienza psicologica e va esplorando la città sotterranea dei propri sogni, aspirando anche all'espressione dell'ineffabile, per, quindi, attingere la sfera « della reciproca identità di profondo e reale, d'inferno e visibile », il che significa depurazione dei « registri e toni decadentistici e modernistici ». Del resto l'evoluzione di Machado verso quella sensibilità che egli stesso definisce *intimismo*, significò ascesa al livello della grande tradizione simbolista, rigenerata dai neosimbolisti (Claudel, Ghil, Maeterlink, Paul Fort), che agiscono appunto negli anni in cui si forma la raccolta di *Soleda-*

des (è anche il tempo dell'incontro tra neosimbolismo e bergsonismo), ma con questa differenza che egli seppe castigare l'estetismo e il rettoricismo che funestano le opere di molti neosimbolisti. Per seguire questa evoluzione, Macrì ha sollecitato la testimonianza del poeta, sempre consapevole e presente a se stesso. È del '17 il prologo alle nuove *Soledades*, accresciute di *Galerías y otros poemas*. Machado, che aveva ammirato nel caposcuola del modernismo, Rubén Darío, il maestro della forma e della sensazione, vede ormai chiaro nella natura della parola poetica, consistente, non nel suo valore fonico, nel colore e nella linea, né in un complesso di sensazioni, ma in una profonda palpitazione dello spirito; il che mette l'anima, con voce propria, in risposta animata al contatto del mondo. Nasce così la possibilità di intravedere le idee cordiali, gli universali del sentimento. A quest'ambito estetico appartengono *Campos de Castilla*, usciti nel '12 e salutati da Azorín, in *Clásicos y modernos* (Madrid, 1919, p. 99 e sgg.), quali *visiones*, tracciate non da mano carnale, tanto esse sono sottili e alate. Lo stesso compagno di generazione segnalò subito la lirica *Campos de Soria* come la più rappresentativa del libro intero. In questi versi mancano affatto le riflessioni, gli incisi e le intromissioni personali. Il poeta descrive in maniera minuziosa e apparentemente impersonale la natura: l'orticello, l'alveare, gli appezzamenti di verde oscuro dove pascola il merino, tutte le piccole figure plebee, il viandante e i pastori avvolti nelle lunghe cappe, l'interno di un « *mesón* » aperto di fronte alla campagna nevosa, il dramma dei due vecchi genitori del mulattiere « *que caminó sobre la blanca tierra / y una noche perdió ruta y sendero / y se enterró en las nieves de la sierra* ». Con gli spiriti fraterni della generazione del '98 (Baroja, Azorín, Unamuno, preceduti, nel tempo da Galdós, Ganivet ed altri scrittori in atteggiamento di critico realismo di fronte al proprio paese) Machado condivise il dolente amore della « *realidad viva* » che, partendo da un sentimento di miserie e di dolori, trovava nel paesaggio della Castiglia, mistica e guerriera, « *Castilla miserable, ayer dominadora* », lo stimolo a quella « *grave manera ética* » che trasformava l'andaluso in castigliano d'adozione, fuori di ogni manierismo di tipo arabo-andaluso, alla Villaespesa, nel ripudio di ogni « *ligera manera estética* » (Díaz Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*), cancellata così tutta la Spagna di Merimée. A questo punto sorge il problema del rapporto tra gli spiriti astratti e soggettivi di *Soledades* e lo « *esencial castellano* » di *Campos de Castilla*, rapporto che è dato rinvenire in quel livello più elevato di *sueño* nato dal « potenziamento del contenuto oggettivo, storico e culturale, dell'anima che si finge, in senso lirico, rappresentativa e corale » e in cui acquistano rilievo « l'apocalissi castigliana dello squallore rupestre e dell'umana miseria, il visionarismo bellico e sanguinario, il biblicismo dei *campos malditos* » di cui il grande *romance* ispirato ad una *azaña del campo*, un fatto delittuoso delle cronache contadine, *La tierra de Alvargonzález*, si ispira. L'impressionismo di *Soledades* ben si può dire che aderisca, ora, a una « sostanza umana e terriera e che il singolo poeta Machado insorga dal coro anonimo di se stesso, mentre la sua *pietas* parla solo in unico ritornello di voce individuale: « *¡Oh tierras de Alvargonzález / en el corazón de España, / tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma!* ». Il mito « tragico e impervio dell'assoluta coralità e oggettività » si addolcisce come in una riconciliazione nella grande lirica *Campos de Soria* che ha tutti i caratteri della poesia « *cordial* » nel senso dolentemente umano che il trito aggettivo poteva acquistare in Machado. Imbattendosi in questo paesaggio, già presente in *Orillas del Duero*, Machado aveva sentito rinascere l'anima ad una « primavera di grazie favolose », ritrovato la « *buena luz tranquila* » della « *primavera humilde* ». Nella vita degli affetti Soria significò l'amore e la felicità, sebbene così breve. Leonor, conosciuta, giovanissima, nel 1907, sposata nel 1909, morì nel '12 ancora quasi fanciulla. Dopo tanti anni di Castiglia il poeta è di nuovo in Andalusia. Aveva previsto di portarsi Soria, *tierra de alma*, tutta verso la sua terra. Le poesie composte a Baeza tra il '13 e il '17 si ispirano ad un nuovo « complesso »: Leonor, Castiglia, Andalusia. Il meridione a sua volta si miticizza proprio grazie alla presenza di quella terra remota e sognata ch'è Soria, che ri-

marrà per Machado la città di frontiera (« *fronteriza* ») tra la terra e la luna. Il primo periodo di Baeza (1913) significa, oltre il peso della ferale inerzia, il trapasso della poesia ad un piano di immediata realtà, rappresentato da *Poema de un dia*, tessuto di meditazioni esistenziali e sotto l'influsso borgsoniano dei dati immediati della coscienza. Da questo momento e fino a *Nuevas canciones* l'itinerario poetico di Machado passa attraverso *Proverbios y cantares* e *Parábolas* con l'assunzione gnomica e sentenziosa del folclore e *Elogios* che meritano particolare attenzione perché in essi la preoccupazione nazionale e l'amicizia costituiscono il nuovo alimento sentimentale e la rinata volontà poetica. Spiccano la lirica in morte del grande maestro di vita morale che fu Giner de los Ríos, la cui *Institución libre de enseñanza* fu decisiva nella formazione del carattere semplice ed eroico di Machado [1] e la celebrazione del libro *Castilla* di Azorín. Tra la Spagna che muore e quella che sbadiglia c'è uno spagnolo che vuole vivere e comincia a vivere. Alla Spagna di « *charanga y pandereta* » (chitarra e tamburello), di chiuso e sagrestia, si contrappone una Spagna implacabile e redentrice (*El mañana efímero* che idealmente si collega a *Desde mi rincón*): per salvare la nuova epifania bisogna adoperarsi con l'ascia e col fuoco, assistere il nuovo giorno. Al don Guido, prima gran pagano e poi gran bigotto, perfetto nel suo conformismo, si contrappone il Valcarce della CXLI, che si « aderge in un su mitico fulgore di guerriero operaio.... nell'aria chiara di una domenica laica ed evangelica »: « Forse la tua domenica sarà / la giornata guerriera e laboriosa.... ». La « *greña* » giacobina non dà fastidio a Machado, che sembra, anzi, vantarsene: « *Hay en mis venas gotas de sangre jacobina* » (*Retrato*).

Nuevas canciones pongono il problema del classicismo di Machado, immune da edonismo e tentazione parnassiana. Interpretando *Olivo del camino*, Macrì corrobora validamente l'impressione del lettore di trovarsi dinanzi ad una Demetra per nulla archeologica, ma intensamente umana e moderna, simbolo della stessa Andalusia, madre e nutrice. Il mito antico si concretizza nel meridione dei frumenti, del miele, dell'uva e dell'attivo ingegno. La rielaborazione del mito antico è come la risposta positiva (eleusino-andalusa) « al doloroso e disperato quesito di rigenerazione, che era stato posto nei termini biblico castigliani di *Campos de Castilla* ». Come qui Machado aveva agito liricamente sulle essenze tematiche e problematiche della propria generazione « ricreandole in visione e in *epos*, almeno alla pari di Unamuno e Azorín », così in *Olivo del camino* il vecchio motivo classicistico diventa « presenza delle cose », appello meridionale che è « immediata concretezza e brama d'una catarsi intestina alla patria reale e ideale ». Poeta e filosofo allo stesso tempo, ma fusi in uno, Machado vorrà portare fino in fondo la sua avventura, guardare eroicamente la verità, spingersi fino alla prometeica visione dei centri del cosmo: questo è il significato dell'uomo che, in uno dei sonetti della CLXIV, mostra al mondo la brace della vita e, puro, senza ceneri, il fuoco di Eraclito. Stagione, questa, di « furiosa, astratta brama di assoluto e rottura, per così dire, del classicismo omerico e dell'idillio soriano ». Alla limpida estasi di visione e di ascolto il poeta ritorna coi sonetti della CLXV, ma con occhio maturo e rassegnato alla realtà. Ripugnando alla temperie di puro contenuto psichico, di « *corazón vacío* » e di *io* « vieppiù ribelle a complementarsi con un *tu* », Machado si avvia al superamento del solipsismo, che avverrà nella rivelazione del Cristo, il quale ci insegnò ad integrarci nel prossimo, ma senza dimenticarci che egli è un *altro*. La conferenza del '22 sulla letteratura russa è espressione di un evangelismo puro, alla Tolstoi. Dalla persona complementare (il « *tu esencial* ») alla persona apocrifa il passo è breve. Per dare corpo e sintesi personale a note e appunti, « sciogliere giustapposizioni, contraddizioni dell'intelletto e del cuore » Machado si fa

---

[1] Ritengo opportuno segnalare la lunga nota di Macrì a p. 597, nella quale viene illustrato il carattere di questa scuola fuori di ogni tradizione pedagogica e dapprima fortemente avversata dal mondo ufficiale: si tratta d'informazioni utilissime per abbattere certi *clichés*. La Spagna moderna ha avuto spiriti d'avanguardia nella battaglia per la « liberazione dell'uomo ».

autore di autori e nasce il *Cancionero apócrifo*, attribuito ad Abel Martín e a Juan de Mairena, maestro e discepolo. Machado si fa anche egli discepolo che espone e glossa esempi poetici, testi di metafisica e note critiche del suo autore apocrifo. Selva di filosofemi, dice Macrì ed ha ragione. Coglierne il segreto non è cosa da poco, ma è palese «l'ordine di alienazione interna e di conoscenza eroica dell'oggetto di verità e bellezza». Né è arbitrario il richiamo al Bruno. Non è facilmente dimenticabile quello sfilare di mute ombre dei chiari giorni nel bellissimo canto *Muerte de Abel Martín*, quel dubbio fra un mondo che muore e un mondo che nasce, la nuova nave che traccia la sua scia diamantina e la vecchia flotta (il mondo del peccato, del lavoro e della fatica), che giace con le chiglie al sole. Lo stesso mistero di una suggestiva nuova parola poetica canta nei versi a Guiomar, «*amor tardío*» del poeta, sognata in un alto giardino, sul fiume, giardino d'un tempo chiuso, con cancelli di freddo ferro. La bocca di quest'ultimo fantasma erotico del poeta sorride e tiene in mano qualcosa che egli non sa se sia un giallo limone o il filo d'un chiaro giorno. Può essere anche l'alba vera, accesa di monte in monte. Atmosfera di assoluto, dunque, di «*libre amor*», con uno sfondo di «*serranía*», ch'è anche presenza d'un paesaggio autentico. La lezione di concretezza di *Campos de Castilla* ritorna anche in quest'epoca di sottigliezza, di agonica religiosità e di solitudine, in cui la scienza dell'uomo sembra essere scienza del nulla e lo zero il maturo frutto. Quella notte Martín pensava che Dio non lo vedeva e camminava nel suo muto deserto.[2]

MARIO PINNA

La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti, a cura di Manlio La Morgia, Milano, Ricordi, 1958, pp. 338.

È un'ampia raccolta di saggi, inediti o già pubblicati, promossa da un Comitato Abruzzese per le onoranze a Ildebrando Pizzetti nel settantacinquennio di età (ma poi per ragioni varie è venuta in luce qualche anno dopo) a ricordo del diuturno ed intimo sodalizio tra il musicista e il poeta. A dirci l'interesse critico e documentario che il volume può suscitare già bastano alcuni nomi che figurano in calce a questi scritti, fra i quali quelli stessi di Pizzetti e di D'Annunzio. Rimandando alla prefazione del giovane segretario del Comitato La Morgia, un po' meticolosa e anche provincialmente tronfia, chi avesse vaghezza di conoscere le vicende grate o ingrate di questo lungo lavorio, esponiamo il disegno dell'opera. I titoli delle sezioni sono: *Fedra - Pizzetti maestro - Intermezzo - Pizzetti e i giovani - La figlia di Jorio - Bibliografia* (un po' incompiuta per la fretta quest'ultima, come il La Morgia stesso, che ha dovuto stenderla all'ultimo momento, con dispiacere avverte, ma comunque di utilità non dubbia).

Subito nella prima sezione leggiamo un saggio del Gavazzeni, *Introduzione alla «Fedra»*, dove si mostra come il sentimento ellenistico del Pizzetti e propriamente la reviviscenza dei sette modi greco-latini, obliterati nella musica nostra, non sia da relegarsi tra le ricerche preziose, ma abbia avuto parte attiva nella formazione della per-

[2] Dati i limiti imposti a questa recensione non ho voluto trattare delle traduzioni di Macrì, che riguardano ben due terzi delle liriche di Machado e grazie alle quali il lettore può accostarsi agevolmente ai testi. L'esperienza e la finezza del traduttore, palesatesi già in occasione degli studi su Fray Luis de León, Bécquer, la poesia spagnola del Novecento, García Lorca e Valle Inclán, riescono di valido ausilio a chi voglia inoltrarsi attraverso gli studi introduttivi densi e appassionati, anche se non sempre di comoda lettura per il fitto rampollare dei concetti e per una specie di agonico intento di guardare il suo autore da tutti i lati e nel panorama spirituale del mondo moderno e della letteratura spagnola. Ricca, integrativa degli studi, la biografia, concisamente lapidaria in molte notazioni. La storia esterna dei testi poetici, le note al testo, col richiamo delle varianti e il commento (cito tra i più importanti e personali quello a *La tierra de Alvargonzález*, dov'è trattata la questione del rapporto tra la redazione in prosa e quella in versi) danno la misura del molteplice impegno dello studioso.

sonalità di lui; nella seconda, a tacer d'altro e molto altro, *Umanità di Pizzetti* di F. L. Lunghi ci dice come l'austerità del suo linguaggio musicale derivi essa stessa dalla sua moralità (« La natura del musicista avrebbe certo potuto prendere il sopravvento e dilatare quel linguaggio; ma una specie di impegno morale, la coerenza ferrea di tutta una vita creativa, lo hanno tenuto nei limiti di uno stile che non ha mai tradito se stesso », p. 64); e Rodolfo Paoli in *La musica sacra di Pizzetti* vi coglie il messaggio di una cristiana fraternità, dolorosa sì, ma anche consolata da confidente speranza. Nella quarta Mario Zafred (*L'insegnamento di Pizzetti*), ricordando gli anni in cui lo ebbe maestro di composizione a Santa Cecilia, insiste con rara garbatezza e limpidità di scrittura su quel suo modo di star vicino ai giovani, pieno di rispetto e insieme di moderata e sicura saggezza.

Ma, come il lettore può già presentire, questa bene articolata varietà per noi in ultima analisi si risolve, ed è il punto più vitale, in unità, in quanto almeno i molti collaboratori sono concordi nel porsi una domanda, anzi nel dare una risposta circa la fermezza e la costanza della personalità pizzettiana. « Ildebrando Pizzetti suscita in noi l'immagine di un pilastro, anzi del pilone di un ponte rimasto, nel crollo, immoto e impassibile, tra l'avvolgente rovina di pietre e di acque, alle periodiche, sfurianti impennate del fiume. Esempio raro di coerenza ad un proprio ideale d'arte e di vita, egli si è lasciato sì e no lambire dalla musicale babele linguistica di così ansiosi e tumultuosi, avventati e striduli tempi »: così ribadisce Alfredo Parente in *La figlia di Jorio* (p. 281), e la sua testimonianza, a fianco delle altre accennate, è tanto più preziosa quanto meno lo sappiamo disposto, da buon crociano, a compromessi e a false indulgenze.

Punto vitale, abbiamo detto or ora, perché è proprio qui che dobbiamo porre la mano, a dissipare certe leggende e luoghi comuni che, circolando in ambienti più o meno profani, possono non di meno trovar credito anche presso persone colte. E alludiamo al binomio D'Annunzio-Pizzetti, in virtù del quale (si ricordino *I pastori* pizzettiani, le musiche di scena per *La nave* e *La Pisanella*, e le tragedie *Fedra* e *La figlia di Jorio*) qualcuno potrebbe pensare anche a un dialogo, poniamo, tra uno Stelio Effrena e un Daniele Glauro; tanto più che la drammaturgia del D'Annunzio, quando si tolga *La figlia di Jorio*, leggiadrissimo gioiello tutto colorato di fiaba, è senza dubbio la parte più scadente, la più turgida e vacua insieme. Ma fin da allora, nei momenti migliori, a fianco del più anziano era agevole cogliere un'altra individualità. Lo stesso Gavazzeni enumera alcune irriducibili differenze di temperamento che si avvertivano fin dai tempi della *Fedra*: « La continua tensione lirica, l'uso smodato di imagini e metafore, lo stato di sogno o d'eccitazione nel quale i personaggi sono tenuti non potevano certo figurare tra gli ideali drammatici del compositore » (p. 43).

E analogo discorso vorremmo pure avviare col Parente a proposito della *Figlia di Jorio*, movendo dalla sua affermazione di « una consanguineità che porta il dramma poetico e la musica a un grado di rara fusione spirituale » (p. 283). Per noi invece questa fusione non esiste, e abbiamo non una, ma due *Figlie di Jorio*, e ciascuna di esse obbedisce al suo creatore. D'Annunzio ha vissuto il suo dramma con gusto di novellatore raffinato e insieme tutto immerso — mirabile e sottile artificio — nelle filastrocche, nelle villanelle, negli usi e nei riti della terra nativa, a cui conferisce una vera levità d'incanto: « motti sentenze riti che vanno disincarnati dai personaggi che li dicono o li compiono » (così il Russo, ma generale è ormai su questo punto l'accordo) « Donde quell'aria di lontananza che è diffusa nella tragedia ». Non questa lontananza, leggiadramente favolistica, è nel Pizzetti, ma piuttosto un'altra lontananza mitico-ieratica da valere sul piano dell'umanità, delle figure, dei personaggi. Appunto perché non tiene conto di questa differenza di temperie il Parente è tratto ad accentuare gli elementi cupi e dolorosi: (« Non aleggiano certamente spiriti sereni intorno alla tragedia dannunziana, che è tragica di una tragicità antica cupa e irrimediabile », p. 283) e pare che non avverta l'aerea freschezza di questo capolavoro. Perché altrimenti darebbe la palma al secondo atto, che nel Pizzetti è senza dubbio il migliore, ma nel D'Annunzio

il più scadente, e lascerebbe un po' in ombra l'iniziale cicaleccio che è la cosa più squisita nel pescarese? Persino le lamentazioni funebri dell'atto terzo perdono in qualche modo nella poesia le loro fosche tinte, per rientrare nella già dichiarata temperie; nella musica invece la trenodia, sempre cara al Pizzetti, secondo che lo stesso Parente avverte, domina nella sua forma vera e propria: lo « schema musicale, scandito quasi ininterrottamente dai tonfi dei bassi e degli strumenti percussivi, suggerisce la vasta e grandiosa immagine di un interminabile corteo funebre » (p. 286). Il torto del critico sarebbe dunque a nostro avviso non già di falsare l'interpretazione del musicista, sul quale ha scritto pagine da par suo e soprattutto con una coerenza ignota al più dei musicologi, ma d'interpretare traverso lui il poeta. Tutto questo, va da sé, senza voler menomamente sottovalutare sia il significato dell'incontro dei due (le cui ragioni sono da cercarsi in una comune aristocrazia di temperamento) sia i benefici effetti che esso produsse.

Forse il solerte codificatore delle leggi musicali aveva in mente il caso in cui i due individui collaboranti possono veramente fondersi; ma, a tacere che questa superiore unità è assai più rara di quanto non si creda, qui si parlano davvero due linguaggi diversi. Né poteva essere altrimenti, chi riguardi alla personalità dell'uno e dell'altro, se è vero, come questi vari critici ci hanno detto a gara, che l'*ethos* è alla base dell'individualità pizzettiana, che per esempio il suo coro nasce in definitiva da un bisogno cristiano di accogliere in sé le molte anime umane ecc., laddove in D'Annunzio è soprattutto viva la fisicità. Vero che c'è un D'Annunzio minore, sul quale ha insistito particolarmente il Momigliano, un D'Annunzio fatto di musicale malinconia e, aggiungiamo noi, di fugaci rimorsi e pentimenti, della quale maggiore interiorità è forse particolar documento qualche pagina di prosa; ma questi non sono in fondo che momenti.

Nel Pizzetti (se di queste cose può parlare un letterato, e sia pure non ignaro di musica, ma anche con la contropartita di una conoscenza piuttosto incompiuta) vi è di solito un'interiorità molto viva; trema un'ansia segreta, come un timore dell'ignoto e al tempo stesso uno slancio verso di esso, un fervore di anima e di sensi, ma soprattutto di anima: un palpito e quasi un battito. E questo scriviamo pur sotto l'impressione del *Concerto dell'estate*, udito l'altra sera, a proposito del quale qui stesso ci si parla (Roncaglia, *Il sentimento bucolico nell'opera di Pizzetti*) di « poesia dei monti e dei campi » e di « un solenne senso di pace agreste ». Noi invece lo risolviamo, per così dire, più nell'uomo che nella natura circostante, vi sentiamo un'inquietudine tutta moderna, ma, grazie al cielo, una volta tanto trasfigurata. Secondo il citato critico questo poema sarebbe « la più moderna e possente sinfonia pastorale apparsa dopo quella di Beethoven ». Il paragone dal punto di vista gerarchico potrebbe anche non sbalordirci; solo che lo sentiamo fuor di posto, antistorico e, contro ogni intenzione, un tantino retorico.

Anche vogliamo dire che lo slancio vitale del Pizzetti non ci appare per nulla diminuito nelle cose ultime: *Ifigenia*, *La figlia di Jorio*, *Assassinio nella cattedrale*, *Preludio a un altro giorno*; specialmente quest'ultimo ci è rimasto in mente: i suoni irruppero improvvisi e inattesi nella nostra stanza di lavoro, e nell'atmosfera di quel pomeriggio già declinante, l'ansia del giorno nuovo ebbe, per ragione di contrasto, tutto il suo risalto. Cosicché noi pure potremmo ripetere le parole di un già ricordato e citato collaboratore: ancora « incontriamo Pizzetti senza il più lontano segno di stanchezza, anzi qua e là rinverdito pur nella costanza della sua concezione e dei suoi procedimenti di tecnica e di stile ».

Per concludere, questo libro che presentiamo ci è apparso ricco sia di resultati raggiunti, sia, nel molteplice coro delle voci, di potenza stimolatrice all'esegeta futuro, il quale non solo metta in rilievo (come qui, naturalmente, si è fatto) i lati positivi dell'artista, ma ce lo mostri anche nella lotta contro la sorda materia, nelle vittorie, sì, ma insieme nelle parziali cadute e sconfitte.

RICCARDO RUGANI

Antonio Sarno, *Filosofia poetica*, Bari, Laterza, 1959, pp. 502.

Una nuova edizione di *Filosofia poetica* di Antonio Sarno, a cura di Francesco Flora, ci dà Laterza a distanza di tre anni dalla prima edizione. Il volume si è arricchito di altri Saggi (« Lo spaccio della bestia trionfante e l'etica di Giordano Bruno »; « Senza titolo »; « Al Destino »; « Frammenti sugli Elleni »; « Inno alle Alpi »; « Frammenti di filosofia del linguaggio »; « Un chiarimento alla *Scienza Nuova* »; « Pensieri ») e porta in appendice alcuni scritti sul Sarno. Ne risulta un più complesso e approfondito ritratto dell'Autore nelle sue geniali attitudini di pensatore e di artista. Particolarmente felici, scritti agili e vigorosi, sono i saggi sul Bruno, sulla *Scienza Nuova*, e la ricerche di filosofia del linguaggio.

Sempre ammirevole il modo con cui si accosta ai suoi autori e li rivive: cogliere i nessi tra diversi pensatori, scoprire certi presentimenti che si realizzeranno in seguito, sempre riportare il nucleo geniale di un autore, anche se lontanissimo, ad una esigenza storica attuale, quasi a saggiarne la validità universale, fermandone poi epigraficamente il significato ultimo, con quel gusto espressivo che è felice incontro di pensiero e d'immagine. Nel saggio su « Lo spaccio della bestia trionfante » rivela ancora una volta perfetta penetrazione del mondo bruniano in quanto a pensiero e indagine psicologica: ne nasce un vero ritratto del Nolano nei suoi atteggiamenti fondamentali di grande moderno filosofo, di estroso scrittore, e di eccezionale tempra morale volta a combattere ogni forma di pedanteria. Contro la tesi dello Charbonnel, che insisteva in una morale mistica del Bruno in senso tutto neoplatonico, fatta di estasi, tendente alla soppressione della dialettica (« e da l'alto della sua inalterabile felicità giudica secondo il loro valore le miserie terrene ») il Sarno distingue bene qual'è la caratteristica del misticismo bruniano, fatto non già di oblìo, ma di memoria, tutto pervaso di un furore dionisiaco, balenante allegrezza di cui si colorano le più tipiche pagine morali. Notevoli certi momenti dal Sarno sottolineati, che indicano interni rapporti, nessi con la seguente filosofia. « Un momento sembra che egli sia per risolversi in Vico.... ». « Bruno stava alle porte di un castello incantato ed era in lui d'aprirle, ma come preso da sonno cade lì sulla soglia ». I valori stilistici, la festevolezza e il brio dello *Spaccio* sono messi benissimo in evidenza con osservazioni che non solo rivelano perfetta dimestichezza con l'autore studiato, ma fanno anche presentire con esso una certa affinità elettiva per ciò che è gusto psicologico. Si sente per esempio che nell'atteggiamento antipedantesco del Bruno il Sarno aderisce incondizionatamente e con vivo gusto, riportandolo ad una perpetua e quindi attuale esigenza morale. « Ma l'odio inestinguibile di Bruno è la pedanteria, il dare importanza a ciò che non ne ha, l'asinità presuntuosa, il non saper distinguere fra ciò che merita di esser cercato e stimato e ciò che non vale la pena che l'uomo vi si fermi, l'incomprensione delle nuove e più profonde norme di vita e di scienza, gli atteggiamenti eroici quando si ha cuor di coniglio e cervello asinino, le teorie senza costrutto, la perdita di tempo in cose banali. L'odio suo è Manfurio pedante. Quest'uomo egli lo vede dappertutto travestitò in tutte le guise, di grammatico, di aristotelico, di luterano, di calvinista, di fariseo ». Così fu che il Bruno, con una specie di fantasia ariostesca, pose l'archetipo dell'asinità in astratto al posto dell'Orsa maggiore in cielo, tutta rimanendo l'asinità in concreto sulla terra. Ed ecco un'immaginosa definizione degli scritti morali del Bruno, ben intonata a caratterizzare l'estro dello scrittore-filosofo nella sua nuova, allegro-cruciata sensibilità antiaccademica. « Questi Dialoghi morali sono come dei bazar orientali, dove si trovano le cose più disparate, intrinsecamente di valore o semplicemente rare, oggetti d'oro e d'argento e tappeti colorati e ninnoli antichi e ricordi personali tenuti già come preziosi e buttati lì possibile preda del primo acquirente. Bisogna prenderli così come sono, tanto più che il fondo, l'intenzione centrale è sempre profonda e seria ».

Il « Frammento di filosofia del linguaggio », un altro dei capitoli nuovi di questa edizione, è un vero piccolo trattato di estetica sotto forma di « degnità », il caratteristico modo con cui il Sarno ferma le sue intuizioni. Tutto il saggio si articola contro la con-

cezione del linguaggio come convenzione (ha invece una genesi fantastica, lirica) e contro tutte le dottrine che il linguaggio riducono a pura fonetica significante (radici come suoni significativi). Partendo da Vico, e non ignorando certe posizioni crociane, rivive in modo originale il problema del linguaggio, che decisamente sottrae all'officina dei puri linguisti per immergerlo in una ricerca di esigenza totalmente spirituale. « Il linguaggio presuppone la ' societas entium ', e non la ' societas hominum ' »... « L'uomo è sempre solo con l'universo. Nel comunicarsi, egli falsifica se stesso, vinto da fini didascalici, oratorii, politici » .... « La convenzione presuppone il superamento del momento linguistico (fantastico) e l'apparizione del concetto. La metamorfosi, cioè, delle situazioni verbali o liriche in nomi o cose »... « la fiducia dei linguisti nelle radici è analoga a quella dei chimici nei corpi semplici. Non vi sono corpi semplici e non vi sono radici; un corpo essendo sempre sintesi di corpi, e una parola sempre sintesi di parole, anche se costituita da una sillaba sola ». Vichiana fondamentalmente è la visione; tuttavia, passando a trattare specifici problemi, vengono bene individuati certi limiti del Vico circa l'affermata genesi di onomatopee, interiezioni, pronomi, ecc. Proprio nella parte che sembrerebbe per se stessa più tecnica, di carattere grammaticale (pronomi e verbi, nomi e articoli) rivela il Sarno una notevole profondità d'indagine e sensibilità. « Il punto centrale, la chiave di volta di tutto il linguaggio è il verbo filosoficamente inteso, un predicato fantastico cui sia intrinseco il soggetto, un verbo cui sia intrinseco il pronome, la parola come dramma »... « L'aggiunta dei pronomi ai verbi deriva dall'oblio che nel verbo c'è già il pronome, nel predicato il soggetto »... « I pronomi sono i nomi remotissimi e originarii che sempre adoprano i fanciulli e gli uomini, che, vinti dalla passione, vanno in traccia della parola che la raffiguri »... « La fonte perenne della poesia è il linguaggio, e fonte del linguaggio sono i pronomi. Vico non aveva completamente torto a metterli prima dei nomi e prima dei verbi ». Affermazioni che ci sembrano molto importanti e profonde (la parola come dramma, l'essenza filosofica del pronome come conato verbale) partendo dalle quali si viene a dimostrare, per altra via, l'origine non convenzionale, utilitaristica, ma affettiva e fantastica del linguaggio. La più arida trattatistica grammaticale immersa in un interesse filosofico assoluto, riscoperta nella sua sacra genesi (alba dello spirito umano). In fine del saggio l'autore riepiloga, elencandole, le tendenze che hanno in esso operato, tra cui, come è ben evidente, è questa la più decisiva: « fastidio e svalorizzazione del linguaggio come fonetica ». Ma ci piace riportare anche altre due confessate tendenze, in quanto svelano un umore polemico, modi stilistici che ci fanno pensare al familiare Bruno, e sono l'indizio di un atteggiamento psicologico scontroso e avverso a tutto ciò che è pedantesco, ufficiale: un animo perpetuamente scontento, teso in un'ansia di superamento. « Fastidio enorme per la scuola storica, comparativa, bibliografica, cartapecoresca, universitaria, superciliosa, caudata, felucata, passatista ed attualista, ciabattinesca e sartoriale ». Infine (ultima tendenza operante) « l'ingenuo desiderio di una scienza che sia monelleria e opera di ingegno nuovo ». Questo ideale della « monelleria » nella scienza, se sta a significare l'antipedantesco, è poi l'estro artistico che l'autore ebbe vivissimo; quell'agilità e finezza che non mancavano alla sua profondità.

Della stessa esigenza (filosofia del linguaggio, la materia che più fu sentita e pensata in modo originale dal Sarno) è « Un chiarimento alla *Scienza Nuova* » circa gli « universali fantastici ». Questi chiarimenti non sono solo un modo di commentare il Vico, ma spesso vere e nuove intuizioni profonde, espresse in limpido e denso stile di moderne « degnità ». Sono una convalida e un approfondimento delle posizioni del saggio precedente. Il dramma, l'originaria manifestazione spirituale dei fondatori del genere umano (ditirambo, danza) in cui « il fare del soggetto, del dio ascoso, non era un fare storico.... ma un fare eterno, come il soggetto », è la radice prima da cui si è svolta ogni forma di civiltà (poesia, filosofia, istituzioni). Tutto fu concepito in origine come rappresentazione sacra, rito, cerimonia. In tale nucleo di dramma si rivelano gli universali fantastici « sottratti allo spazio e al tempo, suscitatori infiniti di leggende e di segni ». Ma dire ciò significa ammettere, contemporaneamente, l'origine del linguaggio in senso tutto

drammatico. Le prime parole che gli uomini del Vico dovettero pronunciare furono, nella loro sacra alba, « una selva fittissima di universali » al di fuori di ogni contingenza; la prima parola fu dramma, rappresentazione. Il linguaggio quindi, prima di costituirsi in una trama di logica grammaticale, fu una manifestazione di sentimento religioso. Insomma, prima è nato il sacro, poi il pratico. Coloro che affermano il contrario (e non mancano, oggi, gli antivichiani su questo punto specifico), verrebbe voglia di dire con Machiavelli, « non se ne intendono ». Il pronome fu il remoto generatore della sensazione fantastica, e ciò che di esso si predica è la sua incarnazione nel dramma (« fu un *deus absconditus*, e il predicato il suo rivelarsi, il suo modo peculiare di agire, il suo lato esterno visibile ed udibile »). Ciò che in certo modo sintetizza le varie esigenze di questo e del precedente saggio è espresso felicemente in questo pensiero: « Giammai le menti umane dettero vita e senso alle cose di senso privo. I fiumi, le selve, i monti, per gli uomini del tempo oscuro, non furono dèi, ma il dramma eterno degli dèi, intrinseci ad essi ma non coincidenti con essi, predicati verbali dei giudizi drammatici e non soggetti, vasti corpi delle loro anime immani ». Molte osservazioni di questo saggio sono nuovissime e suscettibili di sviluppo; ma anche dove sentiamo la presenza del Vico, è sempre però un Vico riletto ed elaborato con viva sensibilità tutta moderna.

Un severo « Inno alle Alpi » concepito nel caratteristico modo di un periodare intenso e scandito in ampi respiri, i « Pensieri », i « Frammenti sugli Elleni », « Senza titolo », e « Al Destino », ci riportano alla consueta immagine spirituale che dell'Autore si è ormai in noi formata: di un animo ansioso ed eroico, che non per cause contingenti volle trovare la sua tragica liberazione. « Dimmi, Padre, perché Oracolo eterno ponesti che il poeta non possa esser felice, non vi sia male non l'abbia o l'insegua, non voto gli s'adempia; e neanche la fiamma del canto nel cuore tutta pura gli bruci, e spesso non gli dài che un muto desio ».

DILVO DI SACCO

FRANCO CATALANO, *Illuministi e Giacobini del Settecento italiano*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese, 1959, pp. 290.

Il filo che lega i saggi contenuti in questo volume è indicato dallo stesso autore nella questione dei rapporti tra la cultura italiana del Settecento e quella francese. « Si dice, di solito » egli osserva nella prefazione « che nella seconda metà del Settecento il nostro paese incomincia ad uscire dall'isolamento in cui era vissuto per più di due secoli, che si ricollega alle correnti più vive della vita europea. E proprio questo mi sono sforzato di ricercare, di vedere come si realizzano questi scambi più intensi di pensiero, come sono sentiti nella penisola i problemi che in quel periodo tenevano occupati gli spiriti in Francia ». Con questa impostazione c'era il rischio di arenarsi in una storia di rapporti puramente culturali: è doveroso osservare subito che il Catalano l'ha senz'altro evitato. La sua, infatti, è una ricerca saldamente ancorata al sostrato economico-sociale, giacché le varie questioni vengono sempre considerate in riferimento ad esso, ed i cenni alla Francia, inoltre, sono sempre assai pertinenti e (dove non si tratti di influenze ben documentabili e documentate) molto discreti. C'è poi da aggiungere che questi saggi, pur essendo centrati, nella maggior parte, su singole figure, non mancano mai di gettar luce su tutto il tessuto sociale, senza peraltro stabilire rapporti meccanici tra quest'ultimo e l'attività, di opere o di pensiero, degli illuministi e dei giacobini presi in esame. Sono cose, queste, ben note, del resto, a coloro che conoscono ed apprezzano i lavori del Catalano, di cui veramente non sappiamo se mettere in rilievo la vastità degli interessi o la sicurezza con cui sa affrontare i diversi argomenti di cui si occupa.

Tutti i lavori qui raccolti arrecano un buon contributo alle questioni studiate, sia per apporto di nuovi documenti, sia per la nuova prospettiva in cui esse vengono considerate. Il primo lavoro, sul viceré Caracciolo, è conosciuto dai lettori di « Belfagor », giacché vide la luce proprio su questa rivista. Abbiamo scritto dell'attenzione con cui

il Catalano guarda ai rapporti tra la società e gli uomini che vogliono operare in essa: ora questo del Caracciolo è proprio un esempio tipico della maniera in cui l'azione di un uomo politico può incidere nel tessuto sociale e, nello stesso tempo, trovare in esso dei limiti invalicabili. Il Caracciolo, formatosi alla scuola degli illuministi francesi, fu poi mandato a governare la Sicilia, dove cercò di mettere in pratica, almeno in parte, le idee dei suoi amici. Egli ottenne qualche risultato dove poté procedere su un terreno non assolutamente ostile, anzi, in qualche misura, già preparato (dove, per esempio, poté sfruttare per la sua opera riformatrice il preesistente anticurialismo), ma il suo tentativo di suscitare le energie del ceto medio non soltanto nel campo culturale, ma anche in quello economico, fallì, a causa dell'arretratissima' struttura sociale.

Se consideriamo ora lo studio successivo (« Aspetti della vita economico-sociale lombarda nel secolo XVIII »), la nostra attenzione si ferma sul seguente brano, in cui, mettendo in rilievo l'importanza del Catasto, il Catalano scrive: « la pubblicazione del nuovo Censo, il 29 novembre 1759, è un avvenimento capitale per il Settecento lombardo, che distingue nettamente due età: la prima, in cui prevale l'influenza delle Comunità e dei comunisti, e la seconda in cui si impone lo sviluppo impetuoso della borghesia. Il catasto, perciò, è, per così dire, il nodo storico più importante di tutto il secolo: come si vedrà, data proprio da esso l'*assalto*, da parte del ceto borghese, alle brughiere ed alle terre incolte. La loro coltivazione stava diventando un problema fondamentale in quel periodo di rapido incremento della popolazione e di intenso inurbamento, per cui aumentavano i prezzi dei prodotti agricoli, facendo aumentare anche il valore della terra e rendendo remunerativa la coltivazione dei terreni più ingrati » (p. 78). Questo brano, infatti, ci aiuta a rilevare un'altra caratteristica della ricerca storica del Catalano: la sua preferenza per le « questioni nodali ». Siamo convinti che, nel campo della storiografia, è assai pericoloso fare una distinzione netta tra questioni grosse e piccole, ma, insomma, la costante attenzione (testimoniata anche dagli altri suoi libri e dai lavori pubblicati qua e là su riviste) che il Catalano porta ai « nodi storici » del nostro passato, e che spesso riguardano piuttosto strettamente anche il nostro presente, ci sembra un segno di viva sensibilità storica e civile insieme. Ritornando all'argomento specifico di questo lavoro ricorderemo che in esso il Catalano esamina le ripercussioni che la vendita dei terreni comunali (voluta dal governo austriaco per accrescere la produzione ed ottenere, di conseguenza, un maggior gettito dei tributi) ebbe a Cardano, un paese vicino a Gallarate, su cui esiste negli archivi una sufficiente documentazione. La ricerca potrebbe sembrare troppo circoscritta perché gli accadimenti di Cardano possano essere considerati indicativi di quella che fu la situazione generale nelle campagne, ma il Catalano, inserendo quegli accadimenti nel quadro più vasto della politica governativa (e sia della politica tracciata a Vienna, sia di quella attuata a Milano) riesce a svolgere in maniera persuasiva l'assunto del suo studio. La distinzione tra Vienna e Milano è fortemente sottolineata. La politica che si cercava di realizzare a Milano era in gran parte espressione degli interessi della borghesia lombarda, e ci sembra che questo fatto abbia una notevole importanza: nello studio che l'Autore fa dei contrasti tra Vienna e Milano è implicitamente accennata, in effetti, una più complessa storia dei rapporti tra la borghesia lombarda e la monarchia austriaca, ed è forse da lamentare che il Catalano non vi abbia insistito, per l'importanza che questi contrasti avranno in seguito sull'atteggiamento del ceto intellettuale lombardo e, di conseguenza, di tutto il movimento illuministico. Certo, siamo ancora agli albori della formazione di una precisa coscienza degli interessi della borghesia, ed i Beccaria ed i Verri non si muovono ancora con sufficiente chiarezza, ma ad ogni modo già comincia a profilarsi il fallimento dell'alleanza con la monarchia illuminata. Con il lavoro su Melchiorre Gioia, anch'esso già pubblicato su « Belfagor », il Catalano studia poi una fase successiva dello sviluppo della borghesia lombarda, una fase di ulteriore sviluppo, giacché il Gioia « rappresenta veramente (....) la rottura delle nuove generazioni con la società del riformismo settecentesco, che aveva, sì, condotto la lotta contro il privilegio

feudale, ma non aveva avuto la forza di spingersi, in quella lotta, sino in fondo, fermandosi su posizioni di palese compromesso » (p. 259).

Tralasciando, per ragioni di spazio, di occuparci degli altri lavori (« Maurizio Antonio Tocci », « Alcune lettere di G. Gorani sulla rivoluzione francese », « Enrico Michele L'Aurora », « Patrioti e giacobini a Pisa e a Bologna nel 1802-1803 », tutti, per un verso o per l'altro, interessanti) ci sembra opportuno fermarci su quello dedicato al Romagnosi (« G. D. Romagnosi e la *Società Letteraria* di Piacenza »). Il Catalano traccia anzitutto un disegno breve, ma efficace, dell'ambiente culturale di Piacenza e passa poi a lumeggiare l'attività della *Società Letteraria*, l'accademia che raccolse gli ingegni piacentini in quella fine di secolo, ed in cui venne a svolgersi, anche se per distaccarsene subito, quella, di ben altra incidenza e rilievo, del Romagnosi. Si trattò di un'accademia, osserva il Catalano, che non ebbe un'influenza rilevante, e che tuttavia è utile considerare, oltre che per approfondire lo studio di quel periodo della vita del Romagnosi, anche perché ci mostra « come penetrassero anche in quel piccolo centro di provincia — che aveva avuto i suoi momenti di splendore economico e culturale, ma che era andato, poi, decadendo — le nuove tendenze » (148). La sua storia è tracciata dal Catalano con ampiezza di particolari. A noi basta riportarne la conclusione: « l'ambiente ed il tono di questa *Società Letteraria* piacentina era non solo moderato, ma anche sostanzialmente ritirato e modesto, senza una reale partecipazione al vivace moto culturale che allora si diffondeva dappertutto; vi era bensì una certa circolazione di idee, ma le confutazioni dei principali filosofi erano rapide ed anche superficiali e davano l'impressione di essere dettate più che da un pensiero in movimento, da un pensiero rimasto ancorato a statiche e tradizionali posizioni » (p. 161).

Su questo ambiente venne ben presto a sollevarsi ed a spiccare la personalità del Romagnosi. Nella sua opera giovanile il Catalano isola quei motivi che il Romagnosi avrebbe ulteriormente sviluppato, e che centravano argomenti d'interesse non solo letterario, ma economico-sociale, come la polemica contro la preminenza della città sulla campagna, e, parallelamente, contro il mercantilismo. È da rilevare poi una *censura* che gli venne dal seno dell'accademia, ed è da rilevare perché il suo autore, Luigi Bramieri, mosse al Romagnosi degli appunti che sembrano preludere al romanticismo, giacché gli rimproverò, tra l'altro, di non aver messo in luce alcune caratteristiche positive del Medioevo. « Potrebbe sembrare che le riserve del Bramieri », osserva a tale proposito il Catalano « (con la loro tendenza a rivalutare il Medioevo, i Longobardi, a dare importanza alle piccole ' instituzioni particolari ' e ai piccoli avvenimenti) preludano, in certo modo, alla età seguente, al romanticismo, e soprattutto ad alcune tesi della scuola cattolica, neoguelfa, ma forse si tratta soltanto di una cultura arretrata, tradizionale e non vivificata a sufficienza dalle nuove correnti: e, senza dubbio, il vigoroso e sicuro spirito illuministico del Romagnosi era, allora, in quel determinato momento storico, più progressivo ed anche più costruttivo, dato il suo slancio e il suo calore » (p. 168). La questione ci sembra interessante perché indica come nel Romagnosi ci fossero già allora i germi di quell'atteggiamento che egli poi prese sul « Conciliatore », con il suo noto articolo sulla poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni, nel quale, con la riaffermazione di una netta distinzione tra storia media e moderna (cioè tra medioevo ed età moderna) mostrò di essere, anche in quel successivo momento storico, su posizioni più avanzate di quelle su cui si trovavano alcuni redattori del foglio. La vecchia educazione illuministica riaffiorava e lo spingeva ad una non ingiusta diffidenza verso i troppo ingenui entusiasmi medievalistici di altri romantici.

Aurelio Lepre

EMILIO ZANETTE, *Conversazioni sull'« Orlando Furioso »*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958, pp. 395.

Queste conversazioni, assieme al commento scolastico recentemente ristampato (*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, con prefazione commenti e riassunti di Emilio Zanette, Torino, S. E. I., 1957), sono il frutto di una lunga e amorosa consuetudine dell'A. col testo ariostesco. Lo Z. domina perfettamente la varia e ricca materia del poema, ne segue attentamente gli sviluppi, la controlla nei minimi particolari. Senonché questa minuta conoscenza gli serve poi per una serie di messe a punto psicologico-contenutistiche le quali, anche quando non ci trovano dissenzienti, ci lasciano ugualmente perplessi, in quanto non è certo quella (e dovrebbe essere ormai pacifico, pur con tutte le riserve di metafisicità che si possono sollevare nei confronti della crociana « armonia ») la dimensione in cui l'Ariosto costruiva il suo mondo. Lo Z. invece, dopo una iniziale platonica dichiarazione sullo stile ariostesco (« Ciò che soprattutto mi aveva affascinato in lui di là da ogni grandissimo pregio era lo stile »: p. 9), per definire il quale non trova di meglio se non il termine veneziano « cocolòn », si avventura in un ordine di ricostruzioni « a tutto tondo » di personaggi e di episodi. Criterio, com'è noto, già pericoloso per autori di psicologie più spesse e di maggiore impegno « realistico », ma decisamente controindicato per un poeta come l'Ariosto, nelle cui mani di narratore-demiurgo il materiale diventa estremamente duttile e trasmutabile, docile solo a una superiore legge ritmica o compositiva, in cui si attua la più vera umanità dell'autore, e insieme quell'aspirazione etico-estetica a un dominio armonico del reale, che fu propria di tutto il Rinascimento. Se si prescinde da questo intimo spirito del poema, e si resta alla materialità dei casi narrati, si corre davvero il rischio, come sembra esser capitato allo Z. (cfr. primo saggio: « Dall'Ariosto al Boiardo ») di considerare il *Furioso* più o meno come una *gionta* all'*Innamorato*, e di ritrovarsi magari a rimpiangere l'originalità delle invenzioni boiardesche, la vitalità di quei caratteri, il sapore sorgivo di quella lingua. Tuttavia bisogna pur dire in proposito che, a parte la diversa caratterizzabilità dei due poemi, ci sembra ugualmente esagerato affermare che l'*Innamorato* « è nato tutto e solo dall'ispirazione poetica e dalla gioia del canto » (p. 12). Senza voler nulla detrarre alla freschezza di parecchie ispirazioni boiardesche, non ci sentiamo di condividere questi sommari entusiasmi per l'*Innamorato*, i quali ebbero a suo tempo un illustre sostenitore e martire nel Panzini. Dovrebbe apparire evidente, infatti, che l'*Innamorato*, poema dallo svolgimento piuttosto confuso, risultante più da giustapposizione di parti che da una chiara idea costruttiva (anche lo Z. lo riconosce, ma lo ascrive a merito del poeta: p. 15), risponde essenzialmente a un proposito di nobile intrattenimento cortigiano: i « signori e cavalieri » del primo verso, a cui si promette il racconto di « gesti smisurati » e di « mirabil prove », non sono una semplice finzione letteraria, ma gli ascoltatori attenti e avidi della corte ferrarese, che il poeta vuol dilettare e stupire coi mille casi del suo racconto. Che poi sul terreno di questa intenzione pratico-cortigiana spunti qualche vivido fiore di poesia, tanto più fragrante quanto più, in certo senso, inatteso in quella selva di colpi smisurati e di avventure straordinarie, questo è da ascriversi all'indiscutibile talento poetico del Boiardo, che riesce di tanto in tanto ad affermare la sua intima legge sul meraviglioso tutto esteriore di quei casi. Di questo saggio iniziale dello Z. ci sentiamo di accogliere piuttosto la caratterizzazione dei due climi di età dominanti nei due rispettivi poemi: la giovinezza vitale e spensierata nell'*Innamorato*, la maturità consapevole ed esperta nel *Furioso*. Il che si riflette poi sugli stessi personaggi, che nel *Furioso* sembrano essere notevolmente progrediti in età rispetto ai giovanetti del poema boiardesco; non solo: ma hanno anche appreso, rispetto a quelli, le norme di un più rigido cerimoniale cortigiano. E qui l'osservazione, fattasi da psicologica storica, ci sembra suggestiva: « Si direbbe che nelle vene dei paladini ariosteschi sia stato trasfuso un po' di spagnolismo del primo '500, e che nella corte del suo Carlo si senta quella di Carlo V » (p. 24). Senonché poi queste caratterizzazioni psicologico-storiche servono allo Z. per innalzare romanticamente l'*Innamorato* sul *Furioso*.

I saggi che seguono, come s'è accennato, sono più che altro una serie di ritratti psicologici (Olimpia, Cloridano e Medoro, Orlando, Angelica, Astolfo, San Giovanni Evangelista, Rodomonte; per non parlare dei minori, a cui lo Z. riesce sempre a dare un volto) ritagliati con molta ingegnosità ma con altrettanta arbitrarietà dalle armoniose ottave nelle quali quei personaggi, per ripetere le parole del Croce, « si distendono.... ed effettivamente consistono ». Se dovessimo comunque additare una qualche utilità in siffatte ricostruzioni, diremmo ch'essa consiste proprio nel loro carattere di riprove per assurdo dell'impossibilità di ricostruire dal *Furioso* fatti e figure realisticamente coerenti. In questo senso, preferiamo appunto quelle pagine in cui lo stesso Z. mira ad accertare le « incoerenze » del suo autore e le conseguenti fratture che vengono a verificarsi in un'ipotetica ricostruzione a tutto tondo. Ci sembra anzi che in queste occasioni quell'arguzia più e meno opportuna che circola per tutto il libro, ritrovi il suo giusto posto e s'illumini della necessaria grazia. Additiamo a questo proposito le pagine briose sul palazzo di Atlante, con questa conclusione: « nella sua fantasia lo spazio non ha quell'aspetto di fisso e di stabile, con cui noi siamo abituati a pensarlo e a trattarlo nei rapporti pratici degli oggetti e dei luoghi: il qua e il là, il vicino e il lontano vi si scambiano automaticamente; è uno spazio accomodante e arrendevole, che si allarga e si restringe secondo le esigenze della poesia. Si direbbe che è fatto a fisarmonica » (p. 164). Ma, vorremmo aggiungere noi, non solo lo spazio nel *Furioso* è fatto « a fisarmonica ».

Un ultimo rilievo. Lo Z. ravvisa nell'episodio del rinsavimento di Orlando « l'unico momento religioso-cattolico non solo del personaggio ma dell'intero mondo poetico del Furioso » (p. 326). Nel parallelo commento aveva scritto, in polemica con coloro che trovano nell'Ariosto non più che un umorista scanzonato e nel poema soltanto un elegante scetticismo, che attraverso la follia « come attraverso una nobile scuola di sventura e di dolore, il paladino, purificato dalle sue colpe, ritorna il Rolando dei vecchi poemi francesi, l'austero difensore della Fede e della Cristianità » (*op. cit.*, p. 741). Ora noi siamo d'accordo sulla fondamentale « serietà » dell'episodio, ma troviamo ugualmente eccessivo l'attributo « religioso-cattolico » e il richiamo al Rolando delle canzoni di gesta francesi. Anche qui bisogna distinguere tra la materialità dei fatti (Orlando rinsavito ritorna il difensore dell'Impero e della Romana Chiesa) e lo spirito con cui l'Ariosto li ha rappresentati. Il rinsavimento di Orlando è in realtà sentito dal suo autore come un motivo essenzialmente etico-umano, come un ritorno alla ragione e alla saggia virilità dopo l'aberrazione della follia amorosa: « Poi che fu all'esser primo ritornato Orlando più che mai *saggio* e *virile*, D'amor si trovò insieme liberato » (XXXIX, 61). Che poi il riacquisto della ragione comporti per Orlando, all'interno della vicenda del poema, la difesa di Carlo e della religione, questo rientra nelle esigenze della materia narrativa.

Luigi Blasucci

LIBRI RICEVUTI

GIULIO ARCANGIOLI, *Transumanze*, liriche, a cura di G. Spagnoletti, vol. I, Modena, Guanda, 1959, pp. 118. — Anno per anno, si può dire, aumenta il nostro debito con Giacinto Spagnoletti, in proporzione al crescere dei suoi meriti di antologista della poesia del Novecento, e di scopritore di poeti nuovi e vecchi, e rivendicatore di altri ingiustamente negletti. Quest'ultimo è il caso di Giulio Arcangioli, del quale ora, nel presente volume, ci vengono offerte le prime quattro parti di *Transumanze*. In un secondo volume, fra breve, vedranno la luce le rimanenti tre parti. Non proprio che l'Arcangioli fosse uno sconosciuto, ma almeno le generazioni più giovani lo ignoravano, ancorché di lui già esistesse, stampata per le cure di Michele Saponaro presso Ceschina, una raccolta di versi dal titolo *I Semidei*. La poesia dell'Arcangioli si affida a una vivacissima facoltà d'immaginativa, a un susseguirsi dovizioso di metafore che configurano proiezioni favolose di un drammatico *iter* spirituale. Il punto di partenza storico di essa poesia va ricercato nell'arco futurista-vociano; del quale binomio ci varremo a indicare, col primo termine, e, si capisce, in senso largo, la volontà di rottura con la tradizione, mentre col secondo termine vogliamo riferirci all'ansia religiosa che è nel nostro poeta, a quel bisogno di assolutezza, indubbiamente vero e intimo, ma sovente troppo esaltato e turgido, o confuso, come fu spesso del clima vociano. C'è in lui però un impegno artistico che è ancora impegno morale, e per questo verso è da accostarlo, come fa lo Spagnoletti, alla concezione dell'arte che si ebbe con la *Voce* derobertisiana. A noi non è avvenuto ancora di leggere *I Semidei*, ma pare che in questo libro si trovi il meglio della produzione poetica dell'Arcangioli. Della quale, presa in complesso, non sapremmo dire quanta parte, col tempo, resterà solo come un documento di più dell'atmosfera letteraria in cui essa si iscrive; ma stanno, certo, a dar prova di un'ispirazione alta e raccolta, versi come questi che il prefatore ha trascritto da *I Semidei*, e che a noi, a nostra volta, piace qui riferire: « Ecco la profusione della grazia: — mentre assorto sprofondo a meditare — piano col piede dondolo una culla ». « Oh sono anch'io del tempo ch'eri bella. — Ti rivedo girare fra gli specchi — con nei capelli una lucciola viva. — Forse il cuore ti batterà ancora ». « Prendo una foglia caduta, la guardo alla luce. — Vedo un amore diventato spettro ». Giulio Arcangioli era nato a Firenze nel 1881, ed è morto a Viareggio nel 1943. Era stato garibaldino a Dòmokos, quindi viaggiò avventurosamente in Inghilterra e Francia. Era amicissimo di Pea, Viani, Salvatori. Fondatore della rivista *Viareggio*, fu collaboratore del famoso movimento dei *Vàgeri*. Avverso al fascismo, naturalmente ne fu avversato, e costretto, al pari di altri letterati e artisti antipatici al regime, a un modesto e mortificante impiego in un ufficio postale. (PIERO DE TOMMASO).

FIORELLA BARTOCCINI, *Il Murattismo. Speranze, timori e contrasti nella lotta per l'unità italiana*, Milano, Giuffré, 1959, pp. XIV-273. — Accurato ed interessante questo lavoro della Bartoccini, che studia diligentemente il « murattismo », aggiungendo nuove osservazioni e documenti all'indagine compiuta nel 1927 da M. V. Gavotti, con *Il movimento murattiano dal 1850 al 1860*. Il « murattismo », com'è noto, fu un fenomeno piuttosto complesso. Intorno al principe Luciano Murat, figura di per sé insignificante, si vennero per qualche tempo radunando speranze ed interessi di esuli meridionali, dando vita ad un movimento d'opinione, più che ad un « partito », il quale suscitò le preoccupazioni di alcuni ambienti diplomatici e, soprattutto, dei democratici. Questi ultimi temettero infatti che il « murattismo » potesse indirizzare in senso reazionario i fermenti di ribellione che sembrava loro di vedere nel Mezzogiorno. Questo timore spiega a sufficienza l'asprezza della polemica da essi condotta. C'è da osservare ancora che il « murattismo » dovette avere un certo peso anche nello spingere il Pisacane ad affrettare i tempi. Un fenomeno, insomma, questo del « murattismo », che ebbe, oltre che una certa consistenza politica, di cui però è difficile precisare l'effettiva misura, anche un notevole peso ideologico (per-

lomeno in senso negativo). Il lavoro della Bartoccini è perciò senz'altro utile agli studiosi degli anni che precedettero il '60. (AURELIO LEPRE).

JEAN BAYET, *La religione romana, Storia politica e psicologica*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1959, pp. 368, con 20 t. f. t.

ENNIO BONEA, *Ho cercato altri cieli*, Padova, Rebellato (Collana « Zecchini d'oro »), 1959, pp. 41. — Nella *suite* che apre il volumetto, subito si accampa l'immagine del Salento: « Terra d'assurdi silenzi trafitti — da miagolii rabbiosi — nell'ora dei lemuri — che agitano le stalle e i cimiteri ». Ed essa resterà, quando non sempre esplicita, appena accennata o sottintesa, a contrappuntare altresì i motivi di che constano i successivi componimenti. Anzi il meglio di questa poesia noi lo vediamo appunto nel saper come consustanziare la evocazione di vicende più personali con la presenza di un paesaggio, fermo nei suoi silenzi così tesi che appena un bisbiglio o un gesto è un trasalire: « Silenzio nel mondo, — immobile il vento sospeso nell'aria — non tagli di voli, — immobile il cielo — più muto di quello notturno. — Linguaggio di gesti e bisbigli — nell'ora più ferma — dell'erba insecchita ». Nella citata poesia d'apertura l'autore dice di aver cercato invano altri cieli, che sempre questi gli si sono convertiti nei cieli assidui alla sua memoria di uomo del Sud, che pure si sente straniero a quel mondo primordiale. Ora, questo dissidio tra un tipo di cultura che lo induce a voler evadere da quella terra, ancorché la senta profondamente sua, e alla quale lo legano vincoli ineluttabili, egli avrebbe dovuto svolgerlo e non limitarsi ad accennarlo. L'evocazione dei cieli del Sud si sarebbe così configurata in termini diversamente drammatici, ed arricchita di significati connessi con la crisi in cui si travaglia oggi la cultura borghese, o almeno quella parte di essa che più ha consapevolezza dell'urgenza di superarsi e rinnovarsi. (PIERO DE TOMMASO).

MARIO BONFANTINI, *Un salto nel buio*, romanzo, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 184.

JACOB BURCKHARDT, *Lezioni sulla storia d'Europa*, trad. di Mario Carpitella, Torino, Boringhieri, « Enciclopedia di autori classici », 1959, pp. 374.

ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959, « I coralli », pp. 165.

SERGIO CORAZZINI, *Liriche*, nuova edizione, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. XLII-135. — Torna a noi Corazzini ancora in una bellissima edizione di quell'esemplare editore che è Riccardo Ricciardi. Questa nuova edizione riporta non solo la prefazione di Fausto Maria Martini, un ricordo evocativo dello scomparso, ma anche un saggio introduttivo di Sergio Solmi, che si impone alla letteratura di tutti i critici e storici della letteratura degli ultimi cinquanta anni. (L. R.).

A. LEONE DE CASTRIS, *Decadentismo e realismo*, note e discussioni, Bari, Adriatica Editrice, 1959, pp. 236.

ALBERTO DEL MONTE, *Civiltà e poesia romanze*, Bari, Adriatica, « Biblioteca di Filologia romanza », 1959, pp. 211. — Di questo volume, e di quello di Silvio Pellegrini (« Belfagor », novembre 1959), sarà curata la recensione in uno dei prossimi fascicoli.

Democrazia e socialismo in Italia. Carteggi di Napoleone Colajanni, 1878-1898, a cura di Salvatore Massimo Ganci, Milano, Feltrinelli, « Testi e documenti di storia moderna e contemporanea », 1959, pp. LXII-426.

GABRIELE DE ROSA, *Filippo Meda e l'età liberale*, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 257. — Non si può dire che Meda abbia goduto fin qui ottima stampa tra gli storici delle più recenti vicende italiane e neppure, in ambito più circoscritto, tra gli studiosi del movimento cattolico le cui fortune politiche e soprattutto parlamentari egli impersonò tanto a lungo e così autorevolmente. I primi non hanno veduto in lui se non un caratteristico ed abbastanza prestigioso, ma nell'insieme sbiadito esponente della classe dirigente giolittiana, tutta buon senso, empirismo, prudenza, ma senza quei colpi d'ala e quelle vaste intuizioni strategiche che facevano la grandezza dell'uomo di Dronero. I secondi, seguendo l'una o l'altra delle loro tendenze e simpatie, vi hanno visto comunque più o meno concordemente un affossatore, un liquidatore, non uno spirito nuovo né originale: liquidatore dell'intransigenza dell'Albertario e dell'astensionismo elettorale cattolico; affossatore magari indiretto dei fermenti di rinnovamento che si agitavano nella democrazia cristiana del Murri e negli strati più evoluti del partito popolare, con la rigida coscienza antifascista e democratica di molti dei loro uomini, primissimi i figli stessi di Meda, Gerolamo e Luigi. Tutti insomma avevano dovuto fare i conti con un personaggio così cospicuo: ma vi erano scivolati intorno, non reputando che valesse la pena di occuparsene *ex professo*, se non con qualche riferimento e stroncatura di gusto quasi sempre assai polemico. Gabriele De Rosa non ha condiviso quest'opinione. Storico autorevolissimo del movimento politico cattolico un po' in tutte le sue forme, dall'azione cattolica al partito, dalla stampa all'ideologia, da Sturzo a Sacchetti, egli più di ogni altro si era forse trovato tra le mani il « problema Meda » che, al pari di altri (come i rapporti tra Giolitti e Turati, da lui magistralmente indagati) aveva fermato con forza la sua attenzione. Si trattava di cogliere e sottolineare passo passo le fasi di un cangiamento di atmosfera, che precedono, accompagnano e secondano l'esperienza di governo giolittiana, l'influenzano e ne sono a loro volta determinate. Lavoro paziente e minuto, tutto sfumature psicologiche ed ambientali. Il De Rosa, esploratore sagace di archivi privati, da lui messi a frutto con risultati doviziosi, ha

avuto la ventura d'imbattersi anche qui in un carteggio ricchissimo. Ed il libro è venuto fuori — si può dire — da sé. De Rosa narra e spiega: non giustifica che raramente, allorché si tratti di un vero e proprio fraintendimento, che da lui può essere eliminato con la verità documentata; giudica con ancor maggiore riservatezza, giacchè la posizione critica di lui, pur sfumata qua e là, rimane sostanzialmente quella dei libri precedenti. Onde del Meda noi abbiamo un ritratto a tutto tondo, compiuto nel tempo e nelle ricche sue componenti individuali e culturali. Quale impressione ne ricaviamo? De Rosa non ha inteso fornirci una rivalutazione o un'apologia, ma soltanto aiutarci a conoscere meglio un protagonista della vita pubblica italiana nel primo quarto del nostro secolo. Ed ha fatto bene. Giacché dalla sua ricostruzione Meda esce confermato — col sussidio però di una documentazione serrata e coerente! — come l'uomo del giusto mezzo, il tipico giolittiano o illuminato moderato lombardo, legato a certe condizioni di vita e di civiltà che si accettano e si suppongono durature e feconde. Definire più precisamente Meda, soprattutto nell'ambito stesso del cattolicesimo politico, è impresa pressoché disperata. Egli si definisce, per così dire, per esclusione, negativamente: e spesso, in queste negazioni, dimostra quella solida modernità di vedute che gli assicurò un così agevole ed autorevole inserimento nella temperie giolittiana. Temporalista alla Sacchetti egli infatti non è fin dalla prima giovinezza: la cosiddetta « libertà » del pontefice, il suo dominio materiale e territoriale, non sono mai per lui problemi politici. Intransigente all'Albertario egli non è, per l'accettazione dei fatti compiuti, e quindi anche del risorgimento laico e borghese come tale (i rapporti di Meda con Giulio Prinetti, la testa di ponte sull'altra sponda, quella liberale?). Democratico cristiano alla Murri egli certamente non è, e basterebbero a dimostrarlo gli attacchi sprezzanti che il sacerdote marchigiano gli riserbò, prima e dopo il « crollo di Venezia ». Clericomoderato alla Cornaggia il Meda non è, quantunque a questa posizione, specie in ambito municipale, si accostasse sensibilmente, ma anche saltuariamente: il Meda non rinunzia mai (è questa una sua grande forza) a rivendicare una posizione cattolica autonoma, alleata, associata con i costituzionali, ma giammai confusa con essi in un puro compito di resistenza e di conservazione. Popolare alla Sturzo il Meda non è, giacché gli mancò del tutto la visione, se non rivoluzionaria, profondamente polemica ed innovatrice del sacerdote siciliano nei confronti dello Stato borghese, che egli reputava viceversa definitivamente acquisito alla coscienza cattolica (per non parlare delle gravi rinunzie compiute dal Meda sul terreno della proporzionale e, in pratica, dell'autonomia comunale). Clerico-fascista alla Cavazzoni, infine, il Meda non fu senza dubbio, e prova ne sia la ferma e dignitosa sua astensione dalla vita pubblica sotto il regime. Un liberale cattolico, dunque? Le formule, arrivati a questo punto, contano ben poco. Resta la realtà dell'individuo Meda, dei suoi contadini di Rho, dei suoi giornali, modello di urbanità letteraria, della sua opera di ministro e di finanziere, del suo patriottismo virilmente inteso, della sua religiosità operosa ed attiva. Una vita bene spesa, che è merito del De Rosa averci ricostruito nelle sue ombre innegabili ma anche nelle sue luci luminose (RAFFAELE COLAPIETRA).

RENÉ DESCARTES, *Il mondo*, trad. di Gianfranco Contelli, Torino, Boringhieri, 1959, « Enciclopedia di autori classici », pp. 138.

EMILY DICKINSON, *Poesie*, a cura di Guido Errante, Milano, Mondadori, 1959, « I poeti dello Specchio », voll. 22, pp. CXCIX-1244.

L. DI VISTARINO GIACOBAZZI, *Passioni scandali e intrighi nel primo Settecento romano e alla corte d'Este*, dalle memorie di un diplomatico estense, Milano, Garzanti, 1959, pp. 252, con 16 ill.

ERIC R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, « Il pensiero classico », 1959, pp. XII-387.

T. S. ELIOT, *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, trad. e note di Filippo Donini, 1959, pp. 121.

ESCHILO, *I Sette contro Tebe*, trad. di Carlo Pavese, Torino, Boringhieri, « Enciclopedia di autori classici », 1959, pp. 70.

FRANCESCO FLORA, *Preludio alla poesia*, Milano, Nuova Accademia Editrice, « I Mosaici », « Guida alla Poesia », 1959, pp. 126. — In questa stessa collana, sempre di Francesco Flora, i due volumi della *Poesia della Bibbia*, rispettivamente di pp. 172 e 169.

CARLO FRANCOVICH, *Idee sociali e organizzazione operaia nella prima metà dell'800*, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1959, p. 146. — L'autore, in una nota apposta a questo volumetto, scrive che esso non ambisce a costituire una revisione della storiografia risorgimentale. La sua modestia è certamente da lodare: resta il fatto però che la visione d'insieme che egli dà del movimento operaio negli anni che precedettero il '48 contribuisce certamente a sottolineare l'insufficienza di molte interpretazioni risorgimentali correnti, ed a meglio chiarire l'ambiente in cui si svolse la prima formazione intellettuale di Mazzini, la cui figura resta sempre al centro della storia del Risorgimento. Un lavoro utile, dunque, questo del Francovich, e che, per la chiarezza dell'esposizione (segno di chiarezza di idee), merita ampia diffusione anche al di fuori degli ambienti specialistici. (AURELIO LEPRE).

WINIFRED GÉRIN, *Anne Brontë*, Londra, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1959, pp. XV-368. — È una lunga, dettagliata, precisa biografia della minore delle tre sorelle Brontë, autrice di due romanzi e di alcune liriche, morta a ventinove

anni. È difficile dire fino a che punto Anne Brontë meritasse le cure pazienti della sua biografa; essa è tuttavia personaggio interessante, e poiché, inoltre, la sua esperienza umana e letteraria s'intreccia ovviamente con quella dell'intera, geniale famiglia, il libro della Gérin, mentre getta luce completa sulla vita, e aiuta alla comprensione dell'opera, di Anne Brontë, risulta assai utile anche a chi voglia penetrare nel mondo di Charlotte ed Emily. (AGOSTINO LOMBARDO).

GIUSEPPE GIACALONE, *L'umanesimo letterario*, Roma, Armando editore, 1959, pp. 299.

EMMA GIANTURCO, *La città che s'illumina*, Padova, Amicucci, 1958, pp. 71. — Chiuso il volumetto di liriche della Gianturco, non possiamo veramente dire di recare con noi, dalla lettura, alcunché di preciso, di nuovo, che, anche solo un poco, sia venuto ad accrescerci interiormente: non il ricordo di un momento certo, e quindi per sempre inciso in noi, di commozione. Ma quanti, tra gli innumeri scrittori di versi, oggi, saprebbero darcelo? Delle poesie della nostra autrice ci rimarrà invece nella memoria un palpitare d'immagini, varie seppure composte, a un dipresso, sempre dai medesimi ingredienti cromatici, a quella maniera che variano le figure di un caleidoscopio, che pur constano ogni volta degli stessi vetri colorati. E qui, credo, risiede il meglio della sensibilità poetica della Gianturco, cioè in una discreta ebbrezza panica (« ....così ch'io mi senta trasfusa — nell'anima azzurra dei prati »), che non elude però del tutto l'impressione di una tonalità troppo univoca. Infine esteticamente poco attendibile ci sembra certa ansia metafisica, certo sentire religioso, che la poetessa a tratti si prova ad esprimere. È per ciò che gli ultimi versi del componimento finale, quello dal quale piglia il titolo l'intera raccolta, sciupano una poesia che altrimenti poteva stare tra le migliori. (PIERO DE TOMMASO).

J. WOLFGANG GOETHE, *Divano occidentale orientale*, trad. di Filiberto Borio, Torino, Boringhieri, « Enciclopedia di autori classici », 1959, pp. 415.

GORGIA, *Frammenti*, trad. di Claudio Moreschini, Torino, Boringhieri, 1959, pp. 88.

JACQUES KERMOAL, *Africa aperta*. Guida politica, economica, sociale, Milano, « Il Gallo », 1959, pp. 217.

BARBARA HARDY, *The Novels of George Eliot*, University of London, The Athlone Press, 1959, pp. XII-242. — Questo interessante lavoro ha il sottotitolo: « studio della forma »; e in realtà l'intento precipuo dell'autrice è quello di studiare l'opera della grande romanziera vittoriana dal punto di vista, fin qui trascurato, della « forma ». Pur essendovi, in tale concetto, una qualche ambiguità — la « forma » per la Hardy non è meramente la tecnica ma non è nemmeno il risultato finale — il libro offre un contributo rilevante per la dimostrazione che fornisce, attraverso l'esame dettagliato e attento di varie opere, della consapevolezza artistica della Eliot, della sapienza e lucidità con cui la scrittrice costruiva i suoi romanzi. La Hardy è altresì pienamente nel giusto quando sottolinea il carattere sostanzialmente tragico del mondo eliotiano e quando identifica la ricerca formale della Eliot nell'aspirazione ad esprimere una siffatta tragicità. Ma proprio questa identificazione avrebbe reso necessario uscire dall'ambiguità del concetto di « forma » e affrontare *tout court* il problema generale dell'arte eliotiana. (AGOSTINO LOMBARDO).

MARIO LA CAVA, *Mimì Cafiero*, romanzo, Milano, Parenti, 1959, pp. 405.

FERNANDO LOSAVIO, *Poesie*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1959, pp. 12.

EMILIO LUONGO e ANTONIO OLIVA, *Napoli com'è*, Milano, Feltrinelli, « Documenti e discussioni », 1959, pp. 186.

DENIS MACK SMITH, *Una grande vita in breve*, Milano, Lerici Editori, 1959, pp. 211. — È una felice biografia di Garibaldi, visto da un punto di vista radicale, per dir così, dei radicali che ci furono attorno al 1860, tipo Giuseppe Ferrari. Però c'è proiettata una luce non sempre molto favorevole su Cavour. Ma forse questa cruda prospettiva finisce col dare rilievo a tante cose, e a far disperdere parecchio della consueta agiografia risorgimentale. Dello stesso autore, vogliamo qui ricordare la *Storia d'Italia 1861-1958*, Bari, Laterza, 1959, pp. 809, un libro destinato a un grande successo in Italia. Quaranta anni fa noi si leggeva il Bolton King, per la storia dal 1860 alla fine dell'Ottocento, e il Salvemini era uno dei principali fautori di quella pregevole opera. Ora questa storia del Mack Smith viene naturalmente a mettere in ombra il Bolton King, e gli italiani faranno bene a far buona accoglienza all'opera dello storico anglo-americano. Il che non deve escludere le critiche a molte affermazioni gratuite, dovute soprattutto allo spirito radicale dello studioso che è tutto dalla parte di Garibaldi, e un po' troppo acerbamente avverso a Cavour. Si veda il nostro saggio, che pubblicheremo nel fascicolo di marzo, sulla *Letteratura garibaldina*. (L. R.).

FRANCO MANCINI, *La poesia di Vittoria Aganoor*, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 60.

RAMON PEREZ DE AYALA, *Bellarmino e Apollonio*, Lerici Editori, Milano, 1959, pp. 283.

I periodici popolari del Risorgimento, a cura di DINA BERTONI JOVINE, voll. 2, Milano, Feltrinelli, « Collana di periodici italiani e stranieri », II, 1959, pp. CXCI-806, 706. — Di quest'opera importantissima (oltre alla raccolta, lo studio introduttivo della Jovine è un libro a parte), sfogliandola, a me è capitato di esclamare, « Ecco il

nostro Ludovico Antonio Muratori della pedagogia! ». Celie a parte, la raccolta curata dalla Dina Bertoni Jovine è veramente straordinaria. A noi poi ci piace in modo particolare, perché con questi lavori di carattere documentario-storico si esce da quella stupida pedagogia dei vari De Dominicis, che ancora domina nei cervelli di alcuni nostri decrepiti pedagogisti. Questa ricchissima antologia di nuovo genere, oltre l'ampio studio introduttivo (« Premessa », « Il periodo risorgimentale », « La rivoluzione », « Il decennio di preparazione », « I problemi dell'unità », « Nota al testo », « Nota alle illustrazioni »), abbraccia il periodo pre-risorgimentale (1818-1847), con il Regno Sardo, il Lombardo Veneto, la Toscana, il Ducato di Parma, lo Stato Pontificio, il Regno di Napoli; la rivoluzione (1847-1849), il decennio di preparazione (1850-1859), i problemi dell'unità (1860-1870). Completano il volume nuovissime illustrazioni, debitamente corredate di note dall'autrice. Ne tratteremo più ampiamente in una recensione. (L. R.).

Poesia del Quattrocento e del Cinquecento, a cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, « I Millenni », Parnaso Italiano, IV, pp. XLIX-1535. — La scelta, corredata di sobrie introduzioni ai singoli autori e note, con 17 t. f. t., e una Nota bibliografica, comprende poesie di ben 110 poeti, dall'Aquettino a Galeazzo di Tarsia, oltre a canti carnascialeschi, canti di anonimi veneti, lamenti storici milanesi, cacce e versi anonimi popolareschi, pasquinate, villanelle napoletane, canti popolari piemontesi, canti di guerra e lamenti storici; una raccolta certamente insuperata nella sua varietà e abbondanza di scelta, della cui qualità son garanzia il gusto e la preparazione dei due curatori.

WILLIAM H. PRESCOTT, *La conquista del Perù*, trad. di A. Giartosio de Courten e L. Formigari, Firenze, Editrice Le Maschere, 1959, pp. XLVII-519.

ROBERTO RIDOLFI, *Vita di Francesco Guicciardini*, Roma, Belardetti Editore, 1959, pp. XII-555. — Ci limitiamo ad annunziare per ora questo volume dell'insigne storico, già benemerito per la *Vita di Girolamo Savonarola*, e la *Vita di Niccolò Machiavelli*. Al Ridolfi si deve anche la direzione dell'edizione nazionale delle opere di Girolamo Savonarola. Egli si è specializzato ormai in queste grandi biografie, ed è tale la sua preparazione archivistica, e la sua acribia scientifica, che ci meravigliamo che nessuna università si decida a chiamarlo, con qualche nomina « per chiara fama », a un insegnamento di storia o di storia umanistica o di Diplomatica e paleografia. Ma forse il Ridolfi vuol fare il libero studioso, e attendere in piena indipendenza alle sue ricerche. Di lui qui segnaliamo anche: *Le filigrane dei paleotipi*, saggio metodologico, Firenze, 1957, pp. 45+XVIII tavole f. t.; *Diario fiorentino di Anonimo delle cose occorse l'anno 1537*, estratto dall'« Archivio Storico Italiano », CXVI, 1958, pp. 544-570; *Documenti sulle prime stampe della « Storia d'Italia » guicciardiniana*, Firenze, Olschki, 1959, pp. 39-51. — Ma vogliamo qui ricordare subito un'altra opera del Ridolfi, il volume *La stampa in Firenze nel secolo XV*, Firenze, Olschki, 1958, 156 pagine di grande formato. Interessante la Prefazione, dove il Ridolfi si fa esortatore degli italiani « alla storia del libro », anzi, a una « filosofia della storia del libro ». Il periodo, quello degli incunaboli, è *a priori* uno dei più interessanti: tanto più in Italia, dove « la nuova arte ebbe una diffusione e incremento maggiori che in qualsiasi altro luogo, inclusa la natia Germania ». Seguono vari capitoli, su stampatori in Firenze, e un'Appendice. Ma la meschina massoneria accademica fiorentina si è guardata bene dall'assecondare gli sforzi del nostro studioso. Però consigliamo ai lettori di ricercare e leggere del Ridolfi le *Memorie di uno studioso* (Roma, Belardetti, 1956), scritte in una assai bella prosa, insaporita di modi machiavellici e di modi guicciardiniani, e che fanno di lui un esemplare autobiografo. Altro che l'*Uomo finito* di Papini, e le storielle autobiografiche di Ardengo Soffici! Poiché non paia un paradosso il nostro, diremo che il Papini e il Soffici sono autobiografi decadenti della loro fiorentinità della decadenza, per la quale noi abbiamo parlato sempre di leopoldinismo, a proposito di cotesti scrittori. La fiorentinità del marchese Ridolfi è la fiorentinità del periodo più alto della storia di Firenze, particolarmente del Quattro e Cinquecento (egli discende da Lorenzo il Magnifico, *ex filia*), e il suo bisavolo è quel Cosimo Ridolfi che insieme con Bettino Ricasoli ha un posto notevole nella conversione della Toscana all'Italia unitaria, e la nonna materna era una figlia di Gino Capponi. La « nobiltà » non ha ragione più di essere nel mondo democratico moderno, ma la « nobiltà » o « gentilezza », per dirla con Dante, può essere ben accolta come c o m p e n d i o d i t r a d i z i o n e s t o r i c a (noi però rendiamo un omaggio alla *Storia*, e non alla *nobiltà*), e va sceverata nella sua essenza più genuina. Oh poca nostra nobiltà di sangue, diceva l'Alighieri lassù nel Paradiso, ma gloriandosi al tempo stesso del suo trisavolo Cacciaguida. Il sangue non è acqua, o meglio la Storia non è acqua, e la t r a d i z i o n e ha sempre un notevole peso nella civiltà. Il Ridolfi non è sempre consapevole di questo suo legittimo orgoglio gentilizio, o meglio tenta di dissimularlo; e la dissimulazione gli giuoca talvolta dei brutti tiri, reputandosi egli vicino a certi ominucci della Firenze contemporanea. Sicché, se è lecito formulare un augurio, io desidererei che in una prossima ristampa egli facesse sparire il capitolo XIX di queste sue *Memorie di uno studioso*, dove sono ricordate, con troppa compiacenza, delle piccole *umbrae*, che possono esser cristianamente sepolte nella cronaca pettegola della più piccola Firenze contemporanea. « Giudice (stavo per scrivere *Marchese*) Nino gentil, quanto mi piacque, Quando ti vidi non esser tra i rei! ». (L. R.).

GIUSEPPE ROMITA, *Dalla monarchia alla repubblica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp. XIII-238.

RENZO ROSSO, *L'adescamento*, racconti, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 226.

LILIANA SCALERO, *Una trilogia*, Roma, ERS, 1959, pp. 248. — Si tratta di una raccolta di tre racconti che forse meglio sarebbe chiamare romanzi brevi. Pur differendo profondamente per i fatti narrati i tre racconti hanno in comune lo stesso tipo di materia, contraddistinta da una estrema morbidità di pasta ottenuta non tanto con il ricorso a una abbondante se pur seria sentimentalità quanto all'insistente e appassionata ricerca psicologica cui la materia è sottoposta. Naturalmente il tono morbido e insieme esasperato è ulteriormente sottolineato dal carattere di « caso limite » con cui si presentano sempre i fatti narrati, che sono ora le impossibili « avventure » di un amore adultero, ora una storia di morte ambientata tra le cave di Carrara in un'atmosfera da « Duello al sole », ora le ingiuste esplosioni di un temperamento che, sotto l'istigazione di una educazione essenzialmente violenta e artificiosa, scarica il proprio *refoulement* in gesti crudi e aspri. Ancora da notare è la nuova tecnica narrativa adoperata dalla Scalero; anzi non tanto nuova quanto dimenticata dai contemporanei, mentre fu valida in passato per libri famosi: e cioè l'autrice si fa raccontare la storia dai protagonisti, partecipandovi con interventi e osservazioni, che tendono a provocare la maturazione della materia, incorniciandola in un adeguato approfondimento. (ANGELO GUGLIELMI).

ARTHUR SCHOPENHAUER, *La quadruplice radice del principio di ragione sufficiente*, Torino, Boringhieri, « Enciclopedia di autori classici », 1959, pp. 249.

ALBERT SOBOUL, *Movimento pcpolare e rivoluzione borghese. I sanculotti parigini nell'anno II*, Bari, Laterza, 1959, pp. 149.

LUIGI SQUARZINA, *Teatro*, Bari, Laterza, 1959, pp. 538. — Nel volume sono raccolte: *L'esposizione universale*, *Tre quarti di luna*, *La sua parte di storia*, « *Romagnola* », *Il pantografo*.

GIOVANNI SPADOLINI, *Giolitti e i cattolici italiani (1901-1914)*, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. XII-474. — Di questo notevole libro parlerà il nostro collaboratore Luigi Ambrosoli. Lo Spadolini è il direttore del *Resto del Carlino* di Bologna, ed è uno dei pochi preparati per l'insegnamento delle scienze politiche, insegnamento che egli tiene all'università di Firenze, sia pure condotto in senso conservatore.

CORRADO TESTA, *L'esperienza degli scrittori. Invenzione e lavoro*, Milano, Marzorati, 1959, pp. 177.

Umoristi del Novecento, a cura di G. B. Vicari e della redazione della Casa Editrice, con Prefazione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1959, pp. 663. — Il volume, corredato assai abbondantemente di disegni di moltissimi autori, si estende all'umorismo italiano, francese, spagnolo, inglese, americano, tedesco, cecoclovacco e russo.

MANARA VALGIMIGLI, *Colleviti*, Milano, Mondadori, 1959, « Quaderni dello Specchio », pp. 158. — Siamo troppo amici di Manara Valgimigli, e confessiamo una certa mistica acrisia, contraria a tutto il nostro temperamento e alla nostra consuetudine, davanti alle sue pagine, umanissime e preziose al tempo stesso. Il Valgimigli è uno scrittore che si è formato alla scuola di Giosué Carducci, di Giovanni Pascoli, e di Francesco Acri, e un po' da tutti ha preso qualche mossa per il suo stile, che è poi personalissimo. Colleviti è un bellissimo balcone naturale sulla Valdinievole, vicino a Pescia, con un gran convento e una chiesa, su un poggio non molto alto. Valgimigli vi ha trascorso alcuni anni della sua fanciullezza. (L. R.).

B. E. VIDOS, *Manuale di linguistica romanza*, trad. dall'olandese da G. Francescato, Firenze, Olschki, 1959, pp. XXI-439 (« Biblioteca dell'Archivum Romanicum », serie II: Linguistica, vol. 28). — Si richiama l'attenzione su quest'opera del Vidos, professore di linguistica romanza nell'Università di Nimega, nata dai suoi corsi di linguistica tenuti a partire dal 1946. Il volume fu pubblicato in edizione olandese nel 1956 ed è ora presentato agli studiosi italiani nella traduzione del Francescato, docente di lingua italiana presso le Università di Utrecht e Leida. Il *Manuale* si divide in due parti: nella prima si troveranno i seguenti capitoli: *Considerazioni metodologiche*; *Il sorgere della linguistica romanza*; *La linguistica romanza come scienza storica*; *La linguistica romanza nel XX secolo*; nella seconda: *Le denominazioni « Romanus » « Romània »*; *L'origine delle lingue romanze*; *Le varietà del romanzo*; *Dialetti e lingue romanze*; *Caratteristiche delle lingue romanze*; *Affinità latino-romanza*. Ciascun capitolo è poi corredato di indicazioni bibliografiche.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO *Segretario di redazione* CARLO F. RUSSO
Vicesegretario MARIO PETRINI
Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

653-59 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

SAGGI E STUDI

LA LETTERATURA GARIBALDINA *

Giusue Carducci, in una delle sue *Odi barbare*, dedicata a Giuseppe Garibaldi, immagina che Dante dica a Virgilio: « Mai non pensammo forma più nobile — d'eroe »; e il poeta soggiungeva: « Dice Livio e sorride: — È della storia, o poeti ». Orbene, questa battuta del Carducci potrebbe essere assunta come canone critico di tutta quella letteratura garibaldina di cui sempre, o vagamente, o fin troppo largamente si è parlato. Io stesso, attorno al 1925, scrissi un amoroso commento particolare al *Da Quarto al Volturno* di Giuseppe Cesare Abba, facendolo precedere da un lungo saggio su « Abba e la letteratura garibaldina ». Innamoratomi del tema, in seguito studiai la formazione delle *Noterelle*, per combattere la tesi di quelli, come il Borgese, che volevano che il diario fosse stato scritto sul tamburo, mentre per l'opportuna rivelazione di un taccuino pubblicato da Gino Bandini, io potei mostrare come soltanto a poco a poco dal taccuino si fossero svolte le famose *Noterelle*. Gli scrittori estemporanei non sono mai scrittori: solo gli spontanei sono scrittori, e la spontaneità vera significa ispirazione e arte, vocazione lirica e disciplina di diuturno lavoro. L'opera dell'Abba quindi non aveva quella stupida o facile estemporaneità degli improvvisatori: era l'opera di un letterato che rifletteva sulla sua esperienza: d'un letterato mistico che guardava a Garibaldi come a un nume e vedeva tutta l'impresa dei Mille, sempre, direi, in un'aura di epopea. Io studiai i rapporti di *Da Quarto al Volturno* con le opere precedenti dello scrittore di Cairo Montenotte; ma ora, riprendendo in mano il libro dell'Abba, e i *Mille* di Giuseppe Bandi, e ancora quello del Guerzoni, devo dichiararmi pienamente più soddisfatto del libro del livornese Giuseppe Bandi, per il senso di cronaca realistica che egli ebbe di tutta l'impresa dei Mille. Così mi è tornata in mente la frase del Carducci, di Livio, quando dice a Dante e a Virgilio: « È della storia, o poeti ».

Pure nessuno può rinnegare l'attitudine poetica e mistica dell'Abba. L'Abba, semmai, ebbe il torto di partecipare all'impresa quale gregario che

* Dal volume *Il tramonto del letterato*, che vede la luce contemporaneamente all'uscita di questo fascicolo. Ma si tratta di una lettura fatta alla Casa della Cultura di Genova, il 19 gennaio 1960, e poi ripetuta a Carrara, a Bologna, a Livorno.

combatte e non chiede altro, con immediata ingenuità, ma quasi sempre pensando alla « filotea », vorrei dire, che egli avrebbe potuto comporre su quel suo Dio che si chiamava Garibaldi. Ci sono tratti nelle *Noterelle* che veramente ci prendono per il loro misticismo. Abba non era soltanto un soldato, era l'autore in germe dei « Fioretti di Garibaldi », e da ciò quel polline di poesia che è diffuso in tutto il suo libro. Ma appunto per questo il Croce, che non amava il poetico, ma amava la poesia, scrivendo, attorno al 1940, della letteratura garibaldina, dava un giudizio bruscamente negativo sul *Da Quarto al Volturno*, e metteva in prima linea *I Mille* di Giuseppe Bandi e la *Vita di Garibaldi* di Giuseppe Guerzoni.

Lì per lì noi vecchi e ingenui adoratori del mito di Garibaldi, visto attraverso l'adombramento poetico dell'Abba, e di quelli che si erano giovati delle note dell'Abba, fummo colpiti un po' sgradevolmente da cotesta reazione brusca del Croce al mito di Garibaldi nella letteratura italiana. Spesso ne conversai col grande maestro napoletano, e mi parve allora d'intendere che egli reagisse a una letteratura garibaldina per sé presa, probabilmente perché definita dal contenuto. Letteratura garibaldina come si potrebbe dire letteratura carolingia o letteratura del ciclo d'Artù: e il maestro napoletano non ammetteva, come è noto, questi cicli che si richiamavano al contenuto. Che cosa significa « Boiardo poeta delle corti »? Poeti delle corti possono essere molti scrittori, ma ciascuno ha la sua nota particolare. Ma tutto questo non basta. Noi, e fra noi c'era uno spirito molto meno polemico di colui che vi parla, come Alessandro Casati, e uno scolaro molto docile, come Domenico Bulferetti, forse sentivamo che il Croce repugnava a questa celebrazione o esaltazione di Garibaldi, per la parte di succube che vi aveva avuto la sua Napoli nell'impresa dei Mille; poiché per il Croce Napoli era sempre *Napoli nobilissima*. Ma Napoli non c'entrava per nulla; se mai poteva valere il retaggio del De Sanctis, che militò nel partito di Cavour, e, pur ammirando Garibaldi, si astenne sempre dall'esaltarlo, come si argomenta dallo stesso discorso tenuto alla Camera dal critico irpino, in polemica col radicale Giuseppe Ferrari, mazziniano e ardente favoreggiatore dell'impresa dei Mille.

Ma il successo degli amici del Croce fu sensibile, quando vedemmo apparire sulla « Critica » attorno al 1940 un saggio intitolato proprio *La letteratura garibaldina*. Intanto era accettato l'argomento, il così detto ciclo. Quanto ai suoi giudizi negativi, non ci turbarono granché, poiché noi stessi, già nel 1925, ci eravamo fatti assai severi giudici del celebre discorso detto dal Carducci subito dopo la morte dell'eroe di Caprera; ed eravamo stati piuttosto aspri e con Gabriele D'Annunzio, per la falsità della sua *Notte di Caprera*, e particolarmente con Marradi, con le sue *Rapsodie* garibaldine, che ci parvero espressione di certi abiti falsamente eroici e fantastici della piccola borghesia italiana sul finire dell'Ottocento.

Probabilmente lievitava nel Croce quell'atteggiamento avverso al decadentismo contemporaneo, e quello spirito polemico, di cui noi della gene-

razione carsica eravamo imbevuti fin dagli anni dell'anteguerra. Tra il D'Annunzio e il Pascoli e lo stesso Abba, ispiratore innocente delle alchimie poetiche dei due maggiori poeti, noi non dovevamo necessariamente essere molto entusiasti di cotesta falsificazione estetica che si veniva compiendo o che era già stata compiuta del nostro Risorgimento nazionale, i cui effetti letali si videro nel sacrificio spesso irriflessivo di tante giovani vite, sul fronte del Carso e del Trentino, investiti d'assalto, quasi che noi ci battessimo ancora sulle alture di Calatafimi.

Debbo ricordare il giudizio di Antonio Gramsci, che in *Letteratura e vita nazionale* scriveva: « G. C. Abba può essere citato come esempio italiano di scrittore « nazionale-popolare », pur non essendo « popolaresco » e non facendo parte di nessuna corrente che critichi per ragioni di partito o settarie la posizione della classe dirigente » (pp. 15-16).

Fondamentale per i giovani della mia generazione era stata anche la suggestione del Carducci; il quale pensava di scrivere una « Vita di Garibaldi », e ricercava intanto note e memorie delle imprese garibaldine chiedendone a superstiti protagonisti. Nell'aggettivo « garibaldino », oltre al significato più corrente di avventuroso, improvvisatore, c'è anche l'altro, con alcunché di poetico e di affascinante, sicché Garibaldi e i Mille offrirono soggetti poetabili, per dir così, agli italiani desiderosi sempre, per le loro tradizioni letterarie e retoriche, di epopee e di poemi epici. L'iniziatore di questo costume fu il Petrarca, il quale è stato sì il poeta della solitudine romita e dell'ozio religioso, ma mentre egli gridava « Pace! pace! pace! », esortava e celebrava Orso dell'Anguillara, Pandolfo Malatesta, Stefano Colonna o Cola di Rienzo, per le loro virtù eroiche. Direi che soltanto con l'ultima guerra noi abbiamo sconvolto *funditus* questo gusto, dall'animo e dalla mente nostri. Fino all'altro ieri è durata nel nostro paese una certa vocazione estetico-politica per il ducismo, di cui non possiamo certo vantarci; e quindi non c'è da meravigliarsi se durante l'ultimo Ottocento si sia parlato sempre della « leggenda » garibaldina.

Non starò qui a ripetervi quanto scrissi in quel mio saggio giovanile, avverso al famoso discorso del Carducci, contro la *Notte di Caprera* del D'Annunzio, e un po' anche contro gli stessi sonetti del Pascarella, e infine contro le *Rapsodie garibaldine* del verseggiatore livornese Giovanni Marradi, che venivano applaudite in tutti i teatri. Noi non vogliamo far carico a cotesti poeti o verseggiatori di tutta la retorica della quale noi ci siamo liberati attraverso sanguinose prove, almeno per cotesti argomenti del Risorgimento. Il Carducci non poteva non giovarsi di quel principio della *copia rerum*, e della *locupletatio verborum*, insegnato da almeno tre secoli nei collegi dei frati e particolarmente dei gesuiti; e però non si poté astenere da un magnifico parallelo storico, coi magnanimi greci e poi coi più insigni romani, e poi con i cavalieri normanni, i crociati, e gli eroi della civiltà moderna: tutta una sfilata di Milziadi, di Trasibuli, di Timoleoni, di Epaminonda, di Pelopida, di Guiscardi, di Tancredi, di Gotfredi, di Washington. Il modulo

offerto dal Carducci doveva divenire uno dei moduli tipici dell'oratoria garibaldina. Già lo stesso Garibaldi, nel suo poema autobiografico, si era compiaciuto di autodefinirsi, paragonandosi all'uno o all'altro di questi magnanimi, con quanta eleganza o discrezione estetica ciascuno può immaginare.

E così infiniti altri si spinsero nella scia del Carducci, svolgendo, dispiegando e amplificando da tutte le parti i paragoni, sfogliando e incomodando tutto Plutarco e tutto Cornelio Nepote. È superfluo avvertire che in questo, come in altri luoghi oratori, il Carducci portava sempre quel gusto e discernimento letterario, di cui egli era, se ne dimenticasse o no, connaturato maestro. Siamo con lui lontani assai dalla ridondante prosa del Guerrazzi, che tra i primi innalzò statue e bassorilievi di cartapesta agli eroi garibaldini; e più lontani ancora dalle orazioni liricheggianti di Felice Cavallotti, il Bardo della democrazia, come fu chiamato, con tutte quelle passeggiate notturne di insonni Leonida in cerca d'un ostello degno del loro eroico rango. Questa « Leggenda » era stata perfino personificata: a lei il Cavallotti rivolgeva le perorazioni dei suoi applauditissimi discorsi, proprio come un oratore sacro si rivolgerebbe a Cristo, alla Vergine, al Santo patrono, per la mozione finale degli affetti, nella chiusa d'un panegirico. Come è vero che noi possiamo ribellarci alla tradizione retorico-ecclesiastica dei secoli passati, ma spesso, senza accorgercene, ricadiamo poi, nella stessa inclinazione, e negli stessi moduli predicatori, soltanto mutando il contenuto.

> Vivi e splendi o bella, o forte o amorosa Leggenda garibaldina che affermavi l'onore e il valore italiano dalle pianure del Plata alle sponde greche dell'Egeo ecc. ecc.; che traversavi terre ed oceani come un inno di fede nella fratellanza dei liberi, nel patto d'amore delle genti umane! Vivi e splendi, o balda, generosa Leggenda garibaldina, nell'aspra poesia delle battaglie, nella serena poesia della pace; tu irraggiavi dei tuoi fascini, nell'ultima ora, la bionda testa del martire triestino; ecc. ecc. Tu affratella, come un giorno a Bezzecca, le rosse e le azzurre divise; affratella i tornanti dalle battaglie diverse sotto una sola bandiera.

E così per qualche pagina: si tratta di un discorso da Cavallotti pronunciato a Scansano, in provincia di Grosseto, nel 1882. Ma procedimenti analoghi di oratoria, sacra, noi troviamo un po' in tutti i discorsi del Bardo della democrazia, in cui il Santo patrono diventa ora l'Ideale, ora il Dovere.

Non si trattava solo di immaturità o maldestrezza letteraria, si trattava di una carenza di educazione politica. Noi dobbiamo liberare il Carducci da questa vicinanza coi retori della sua età. Del Carducci noi amiamo un assai meno celebre discorso, quello su *Garibaldi in Francia*, che si apre con la lentezza solenne d'un inno di religione antica a celebrare la primavera sacra della gioventù italiana andata a battersi per la Francia e la democrazia nell'esercito dei Vosgi. Qui ritroviamo il poeta delle *Odi barbare*, in quella rievocazione del rito dei padri latini consacranti a Mavorte tutto quello che la terra produce in un anno; sentiamo alitare qualcosa di quello spirito che animava il poeta versiliese nei suoi verdi anni, laggiù, tra la pietra pelasgica e il tirreno speco, a fantasticare di lucumoni e di auguri, e a sognare di

Dante, etrusco pontefice redivivo. Chiude questo discorso *Garibaldi in Francia* un'eloquente e magnanima interpretazione storica dell'azione dell'eroe, che dimentica le fucilate di Mentana e i famosi *chassepots* per Digione; e lì veramente l'uomo di Livio trionfa sull'eroe di Virgilio e di Dante.

Intanto nel 1886 venivano fuori venticinque sonetti, scritti intorno al tragico episodio di Villa Glori; si trattava di un poeta dialettale, di Cesare Pascarella, e il Carducci non esitava a scrivere che l'autore con quei sonetti « aveva sollevato di botto, con pugno fermo, il dialetto ad altezze epiche ». Questo giudizio ha suscitato dubbi e incertezze nella critica; ma infine lo stesso Croce finiva col ribadire il giudizio carducciano affermativo, sul valore artistico dei sonetti.

Ma colui che vi parla, scrivendone nel 1925, insolente come tutti i giovani,[1] sollevò dubbi ancora più profondi su coteste poesie del Pascarella, notando che tutta l'opera del poeta romanesco soffriva di una profonda ambiguità, come se egli rimanesse a mezzo tra la sua fede di artista colto e di vigile letterato, che spia dietro le scene gli effetti della sua recitazione popolaresca, e l'abbandonato e strafalcionesco racconto dell'ingenuo popolano in un'osteria. Ma il Pascarella, tormentatissimo artista, in questo suo nobile tentativo di *Villa Gloria* sconta, per così dire, il peccato originale della letteratura italiana: la veste dialettale, nativa per altri argomenti da lui trattati, non era adatta del tutto per questa impresa garibaldina, la cui solennità tragica e alta ispirazione non poteva esser vista con animo popolaresco, senza confondersi con la comune cronaca d'una qualche sortita e zuffa sanguinosa alla periferia di Roma. Ci turbava il fatto che un Enrico Cairoli, o un Giovanni Cairoli, diventassero semplicemente « Righetto », e « Ninetto », che ci fossero esclamazioni energiche sì, ma, per dir così, inverosimili, sulla bocca di questi due eroi di Pavia: « Sangue della Madonna! », « Sangue di Cristo! », « Fio di Cristo! »; e poi la descrizione d'una ferita, con « c'era 'na caverna, che je c'entrava un braccio sano sano »; e poi ancora dei passaggi troppo ricercati e freddi, tipico quello di « Un passo addietro ».

Per il Pascarella il dialetto talvolta, come già per il Meli, ma non dico del Porta, del Belli, del Di Giacomo (che hanno un loro mondo che nasce direttamente nel dialetto), rappresenta la freschezza, la verginità espressiva, la salute e l'immunità dalla letteratura. La veste dialettale è cercata come liberazione dalle tentatrici forme tradizionali: bando al letterato, e lasciamo parlare il popolo. Su per giù era questa la formula del trionfante verismo provinciale. Ma si può restare letterati letteratissimi anche in dialetto, e si può essere invece antiletterati e poeti in una prosa come quella del Verga, dove non c'è ombra d'un naturale dialetto siciliano, ma c'è una specie di trasfigurazione ideale di quel dialetto, in una lingua platonica dello scrittore, direi, nella lingua che avrebbero parlato gli stessi personaggi, se aves-

[1] Ma forse la sua non era insolenza e furia di critico letterario, ma soltanto carità di figlio verso la Patria, troppo stazzonata dalla persistente retorica.

sero potuto essere artisti di se stessi e narratori delle proprie vicende. La letteratura è Forma, per dirla in linguaggio kantiano, ché essa è nel soggetto, nello spirito, nell'abito, e molta arte presunta popolare, nonostante tutto, resta sempre essa stessa letteratura, non più accademica, ma vernacola e folcloristica, letteratura in maniche di camicia. Arcadia superiore quella del Meli, ma sempre arcadia; *epos* ingenuo quello del Pascarella in bocca ai suoi raccontatori, ma d'una ingenuità che viene vigilata un po' troppo dal senso ricostruttivo del letterato. Il Pascarella è sì un notevole poeta, ma è un poeta che sente troppo le nostalgie del vecchio Parnaso italiano e se ne lascia affascinare e tenta di salirne le balze.

Riesaminando nella memoria le pagine della letteratura in versi sempre intorno a Garibaldi, io riesco a salvare soltanto alcuni versi del Carducci, precisamente le prime due strofe dell'ode barbara *A Giuseppe Garibaldi*: il dittatore che, solo a la lugubre schiera davanti, raccolto e tacito cavalca:

del suo cavallo la pesta udivasi
guazzar nel fango; dietro s'udivano
passi in cadenza, e i sospiri
de' petti eroici ne la notte.

Anche in *Scoglio di Quarto* la poesia non è in quella « stella di Venere », né in quell'Italia, di dantesca e petrarchesca e leopardiana memoria, « donna dei secoli, dei vati e dei martiri donna », « inclita vedova dolorosa », ma là dove il fluttuare delle immagini cede alla rappresentazione più realisticamente determinata:

Cheti venivano
a cinque, a dieci, poi dileguavano
drappelli oscuri, ne l'ombra,
i mille vindici del destino,
come pirati che a preda gissero.

E perché qualche ascoltatore non rimanga male per la mia liquidazione, che potrebbe apparire frettolosa, dei venticinque sonetti di *Villa Gloria*, dirò che di quella collana io amo il sonetto *Nella macchia trovammo un frattarolo*, nel quale si racconta la sorpresa del guardiano della Villa Glori (così, non Villa Gloria, che è la deformazione dialettale del Pascarella). E per il *pathos* epico efficace è la chiusa dell'ultimo, nel cui ritmo respira una volontà umile ed eroica:

quarchiduno
fu preso a Roma a piazza Barberina,
l'antri sperduti in braccio della sorte
agnedono a schizzà pe' la Sabina;
li più se reformorno in carovana,
passorno fiume, presero le corte
drento a li boschi, e agnedono a Mentana.

E volendo ancora esemplificare, ecco un altro passo dove è pieno l'equilibrio tra l'ingenuità del narratore e l'effettuoso sorriso vigilante dell'artista:

> Dove che dietro a noi c'era pe' scorta
> 'n'onnibussetto tutto sganghenato,
> dov'uno ce montava un po' per vorta.

È l'ambulanza dei Settanta: c'è il risolino del poeta, che, a farla da suggeritore al trasteverino, fa sprizzare avvedutamente, e con molta discrezione, un che di comico da quel particolare annotato con popolaresca sollecitudine.

Alcuni amici letterati mi riferirono che il Pascarella rimase perplesso e un po' pensoso, quando gli amici gli fecero leggere cotesto mio saggio del '25; egli in fondo era un letterato scaltrissimo e un critico molto vigile, e doveva avere questa confusa coscienza che l'arte sua non avesse toccato sempre i termini della vera poesia.

Per tutte queste ragioni noi ci siamo risolti a preferire il Garibaldi della storia a quello dei poeti, così come voleva Livio nella sua allocuzione a Dante e Virgilio, nell'ode barbara del Carducci. E però sono tornato sulle pagine dell'Abba, là dove è più forte il suo atteggiamento mistico, non lasciandomi fuorviare dalla critica del Croce quando osserva che l'Abba ha sempre pronta una qualche reminiscenza storica e letteraria, come quella del Ferrucci a Gavinana, e di Goro di Montebenichi, che raffredda la commozione, ravvicinata alle brevi parole scambiate nella battaglia di Calatafimi tra Garibaldi e Bixio. Certamente, noi citiamo gli altri scrittori o ricorriamo alle reminiscenze letterarie quando ci manca *in pronto* una nostra espressione, un nostro stile; quindi difficilmente quelli che intarsiano di troppe citazioni le loro scritture si possono dire poeti o veramente scrittori.

Ma nell'Abba ci seduce sempre il suo atteggiamento mistico-religioso. Faccio l'esempio della descrizione che egli ci dà della cattedrale di Palermo, dove si proietta fantasticamente tutto il passato, e come storia e come arte, tanto che per entrare in quella cattedrale si vorrebbe cogliere un momento buono, avere l'animo degno, per sentire la diffusa divinità che gli uomini hanno accumulato in quel tempio.

> Deve essere stato un gran vivere nel tempo che su questo ceppo della Sicilia venivano a innestarsi i Saraceni, i Normanni e poi quegli altri di alta ventura, che portavano l'aquila sveva in pugno! — Pigliati con la fantasia in quell'età una parte, guerriero rimatore o fraticello, ed entra: ecco la Cattedrale famosa. Tant'è, s'ha un bel disporsi, ma noi sentiamo che non si riesce a star nelle chiese come quella là, con l'animo che risponda! Disse uno di noi: « Bisognerebbe non osar d'entrarvi calzati.... ». Fu tutta l'espressione della sua maraviglia! Un altro, quando ebbe guardato un poco attorno le colonne e laggiù il gran mosaico, si lasciò andar ginocchioni con gli occhi in su, facendo con le braccia e le mani giunte un arco sopra la testa, verso quella volta; e l'atto gli parve preghiera!

Anche la morte ha una sua soave bellezza. C'è nelle note dell'Abba la malinconia delle tombe che si mescola al religioso orrore della patria, appresa sul carme del Foscolo. I funerali di Tukory a Palermo sono descritti

col ritmo d'un amoroso lamento, di quello che col senso d'un soave morire allarga, a tratti, nel cuore improvvisamente « uno sgomento di lontano esilio ». A Calatafimi, la voce a saetta di Bixio pare si fasci d'un'insolita morbidezza, quando grida al Generale: « Così volete morire? », che poi doveva diventare uno dei motivi più effettuosi dell'oratoria garibaldina. Ma il racconto dell'Abba è semplicissimo; è una nota di cronaca, non affatto accentuata dal narratore, che acquista il suo rilievo e il suo colore, dal modo come essa cade nella rappresentazione generale della battaglia. E la risposta, da antico, di Garibaldi: « Come potrei morire meglio che per il mio paese? », è di quelle che dànno il tono, con la loro disadorna naturalezza, a tutta la vita morale che respira in queste *Noterelle*.

L'Abba fu certamente un letterato, e non un poeta premuto da alta vena; d'altra parte, non bisogna far pesare su lui quell'uggia che a tutti noi ci è venuta per le amplificazioni oratorie, che di questi e di altri suoi passi fecero Gabriele d'Annunzio, o Giovanni Marradi, e minori e minimi, che non nomino.

Ecco Garibaldi a Caserta nell'ultimo saluto ai suoi volontari, promessa, ma mancata, la visita di Vittorio Emanuele:

> Ah! quello che cavalcava alla testa non era il Re: era Lui, col cappello ungherese, col mantello americano, e insieme a lui tutte camicie rosse. Quel cappello calato giù sulle sopracciglia segnava tempesta. Vennero, passarono, lasciando un grande sgomento, arrivarono in fondo al viale, diedero volta, ripassarono come un fulmine, sparirono. E poco appresso i battaglioni furono messi in colonne di plotoni..., pareva che si dovesse marciare a qualche sbaraglio, tutti si era pronti....
>
> Così si andò verso il Palazzo Reale, a sfilare dinanzi al Dittatore piantato là sulla gran porta, come un monumento. E si sentiva che quella era l'ultima ora del suo comando.... Il Generale, pallido come forse non fu visto mai, ci guardava. Si indovinava che il pianto gli si rivolgeva dentro e gli allagava il cuore. Non so neppure uno di quelli che stavano vicino a Lui. Che cosa contavano in quel momento? Lui, Lui solo: non vidi nulla, non so più nulla. Ora odo dire che il Generale parte, che se ne va a Caprera, a vivere come in un altro pianeta.

Questa vaghezza epica, che c'è nella visione dello scrittore di Cairo Montenotte, non si può dire che sia brutta letteratura; la pagina dell'Abba è sempre penetrata da questo pensoso senso mistico e del Capo, e della sua avventurata spedizione.

Se invece apriamo *I Mille* di Giuseppe Bandi, noi troviamo che il suo tono è costantemente del diarista, direi dell'ufficiale di stato maggiore, che segue, passo passo, l'opera del suo comandante, e la viene annotando e interpretando nelle sue varie fasi. In un certo senso, la nostra curiosità di storici viene appagata più profondamente dal giornalista Bandi, che non dal cronista mistico, quale fu l'Abba, il quale fu pago di scrivere i suoi « Fioretti di Garibaldi », o i « Fatti di Garibaldi » alla maniera di Guido da Pisa, che aveva scritto nel Duecento i *Fatti di Enea*. Se le *Noterelle* possono paragonarsi alla *Cronica* di Dino Compagni (non dico per il valore artistico e drammatico del lontano dugentista), i *Mille* di Giuseppe Bandi possono essere rap-

portati invece a uno dei minori Villani, che raccontarono, in maniera anche pedissequa ma soddisfacente, la cronaca di Firenze.

Il Bandi è un toscano, anzi un maremmano, nato a Gavorrano nel 1834, pugnalato a Livorno nel 1894. Originariamente egli era stato mazziniano, e aveva preparato una rivolta in Toscana nel 1857, che fallì e costò a lui due anni di prigionia. Nel '59 il Bandi entrò nell'esercito piemontese, ma abbandonò tale servizio nel '60, per partecipare alla spedizione dei Mille. Sciolto l'esercito garibaldino, egli entrò in quello regolare col grado di maggiore, e partecipò alla battaglia di Custoza il 24 giugno 1866, per la quale riportò dalle mani di Vittorio Emanuele la Croce di Savoia al merito. Ma il Bandi fu proprio uno spirito irrequieto, e sempre garibaldino nell'animo: egli lasciò presto il servizio militare, ed entrò nel giornalismo, dapprima collaborando alla *Nazione* di Firenze, poi fondando a Livorno due periodici, il *Telegrafo*, e il *Corriere livornese*, e avendo attaccato gli anarchici, egli fu freddato da un anarchico con un pugnale! E grande fu la risonanza nazionale di quell'assassinio. Il Crispi, presidente del Consiglio, ne dette lui stesso il tragico annunzio alla Camera, e non tanto come presidente di un ministero, ma come vecchio commilitone di Marsala.

Nel Bandi c'è una visione realistica dei Mille; mentre l'Abba sorpassa tutta la parte, per così dire ingrata, o prosaica, o non troppo ortodossa di quella spedizione, infiorettandola con immaginazioni poetiche, il Bandi descrive realisticamente i suoi volontari, in ogni occasione, e fa le sue osservazioni critiche. Ecco per esempio la descrizione che egli ci dà della sosta a Talamone:

> I Mille si sparsero per il paese con terrore infinito di tutte le femmine, le quali credettero vedere in essi tanti romani al ratto delle Sabine [l'espressione è propria del Bandi]. I poveretti, stanchi del mare e del riposo forzato, appena messo piede in terra, s'eran sentiti leoni, e giravano qua e là e facevano capolino per le case, e dicevano paroline dolci e davano occhiate di fuoco (e arrisicarono, se non mentisce la fama, qualche pizzicotto). Oltracciò, scontenti per non trovare in quel paesucolo né vino né pane, né altre robe in quell'occasione desiderabili e desiderate, brontolavano fieramente, accusando di voler nascondere il ben di Dio, come se si trattasse di Croati.

Il Bandi parla chiaro dell'indisciplina di quei suoi commilitoni (l'Abba, l'umile evangelista, non sarebbe stato capace di fare questo rilievo), e riconosce che ci voleva soltanto la voce dolce e imperiosa di Garibaldi, per poter domare quegli arcidiavoli. Una volta si provò a calmarli il Bandi stesso, ma fece fiasco, ed egli così scrive:

> Clemente VII papa, rivedendo Benvenuto Cellini dopo un omicidio commesso, lo guardò, come ei narra, con l'occhio del porco; ma Garibaldi, vedendomi tornare, mi guardò con gli occhi del cinghiale.

Naturalmente il Bandi si giova anche delle note di colore. Garibaldi parlava il nizzardo, e lì in Maremma, nel sentir parlare toscano, anche lui si sentì rapito dalla favella toscana, che canora discendea nel mesto accento di quelle

due donne, che servivano alla tavola del generale: « Sentite come parlano bene, è una delizia a sentirle! ».

Ma io desidero mettere in evidenza, che tutti questi estremisti pericolosi, che seguivano Garibaldi, descritti tali da alcuni autorevoli uomini di Chiesa, e fin nel 1948, al tempo d'una famosa campagna elettorale, in cui i partiti di sinistra avevano assunto come simbolo la testa di Garibaldi (io stesso ho ricevuto una pastorale infamante per Garibaldi dal vescovo di Montepulciano), si dimostrano d'una gentilezza e d'una rispettosità profonda verso il clero, e al Bandi possiamo credere, ché egli era mazziniano, e non aveva le orecchie e gli occhi mistici dell'Abba. Ecco una descrizione di fra Pantaleo:

> O Trentaquattro (avevo sul berretto il numero del mio reggimento, che fu il 34), non usa rispondere al saluto? — Fratino, risposi fermandomi, — avevo il capo a tutt'altri che a te; ma infin dei conti sappi che nei paesi nostri, tra soldati e frati non ci guardiamo che di traverso. — Sta bene, ripigliò il frate, sarà così perché nei paesi tuoi i frati sono nemici della patria; ma qui in Sicilia, vivaddio, non siam tali.... Il fratino, sebbene nel discorrere avesse un po' il tono del maestro di rettorica, o del lettore di filosofia, cominciò a piacermi, e più mi piacque quando mi numerò ad uno ad uno i miracoli di cui eran capaci i frati in Sicilia, e si vantò d'appartenere alla stessa regola dei bellicosi frati del convento palermitano della Gancia.

I compagni garibaldini brontolavano sempre, e talvolta i soldati alzavano le pugna, come scrive il Bandi, e digrignavano i denti e stralunavano gli occhi nel vedere un prete ammesso a un'udienza col Generale, « non altrimenti che avessi condotto in mezzo a loro Radetzski o Metternich. E Montanari gridò: — Ecco qua, sempre alle solite, in casa del Generale, sempre preti, sempre frati ». Ma ecco ancora poi altri riconoscimenti a frati e preti:

> Buoni e caritatevoli per noi furono i pochi frati del meschino convento, che si levarono il pane di bocca e vegliarono notte e giorno, e non fu cosa che non facessero per alleviare i nostri mali, e la miseria che era il principale fra quelli. Cortesi poi, ed anche caritatevoli, ci furono diversi preti, tra i quali rammento con affetto il signor Nocito, poi non più prete, ma avvocato e deputato al parlamento.

Ho voluto ricordare questi passi in particolare, perché si smetta col luogo comune dell'intolleranza dei garibaldini verso il clero e verso la Chiesa cattolica nella loro spedizione in Sicilia. Garibaldi dava l'esempio della moderazione. Da uomo superiore egli non permise mai che fosse fatto nessun sgarbo agli uomini di chiesa, anche se essi erano profondamente borbonici. Naturalmente questa diplomazia di Garibaldi risolveva, attraverso una maniera istintiva propria degli animi generosi, l'affiorante problema dei rapporti tra Stato e Chiesa, in quella spedizione; ma avevano ragione anche i suoi gregari, quando fremevano per cotesta indulgenza: essi erano sì generosi sull'esempio del Capo, ma sempre pronti e avveduti quando gli stessi avversari (avversari eterni, direi per ragioni storiche immanenti) tentavano di prevaricare nel nuovo regno donato da Garibaldi a Vittorio Emanuele.

Altri scrittori preludono o seguono l'esempio di Giuseppe Bandi: mi basta ricordare Nino Costa, autore d'un volume *Quel che vidi e quel che in-*

tesi; Giulio Amadoli, col suo *Da San Martino a Mentana. Ricordi d'un volontario (1859-67)*, e Eugenio Checchi, autore delle *Memorie d'un garibaldino* (1866), Anton Giulio Barrili, *Con Garibaldi alle porte di Roma* (1867), Achille Bizzoni, con le *Impressioni di un volontario all'esercito dei Vosgi* (1871), e infine la *Vita di Garibladi* scritta da Giuseppe Guerzoni. Ma non è nostro compito soffermarci sulla critica particolare di queste opere, che continuano l'avvio realistico dato dalle pagine di Giuseppe Bandi (si può vedere un raccolta di Giani Stuparich, *Scrittori garibaldini*, edita dal Garzanti nel 1948).

Ma io stesso avrei una concezione ancora troppo arcadica della letteratura garibaldina, se mi limitassi a riferirvi soltanto opere di poeti, di diaristi e cronisti come testimoni oculari; per me il Garibaldi vive ancora più nella storia degli storici di professione, e però devo ricordare innanzi tutto i volumi dell'inglese Trevelyan, e ancora prima la *Storia dell'unità italiana dal 1814 al 1871*, del Bolton King, che il Salvemini ci faceva leggere sui banchi dell'Università di Pisa. Recentemente un altro storico inglese si è unito alla vecchia schiera, Denis Mack Smith, di cui sono usciti in questi ultimi mesi tre volumi: *Garibaldi e Cavour nel 1860*; *Garibaldi. Una grande vita in breve*; e infine, la *Storia d'Italia dal 1861 al 1958*. Se il Bolton King aveva detto di Garibaldi che era una testa di bue, e un cuore generoso di leone, ma con illuminazioni positive sulla sua opera durante il nostro Risorgimento, e particolarmente sulla spedizione dei Mille, il Mack Smith è fin troppo esaltatore di Garibaldi, e troppo avverso a Cavour: la storia dell'ultimo storico inglese in certi momenti ha un andamento libellistico, così che, per rasserenarmi, ho dovuto riaprire la monografia di Adolfo Omodeo, *L'opera politica del conte di Cavour*, anche se si ferma al 1857. E ancora più, la sua *Età del Risorgimento*, e infine la felice raccolta di articoli, *Difesa del Risorgimento*, dove sono riequilibrate le parti fra Cavour e Garibaldi, con alta cautela di giudizio. Anche un bel volume è quello che ci ha dato Nino Valeri, *La lotta politica in Italia dall'unità al 1925* (Firenze, Le Monnier, 1958),[2] e pagine varie ha scritto sull'argomento Luigi Salvatorelli. Ma io ho l'obbligo di ricordarvi particolarmente i geniali studi di Antonio Gramsci, raccolti nel volume *Il Risorgimento*; ma a discutere dell'interpretazione che il Gramsci dà di questa nostra età storica, sarei costretto a deviare dal tema prefissomi, e a prolungare troppo oltre questa mia lettura.

Il succo di tutto questo mio discorso sulla letteratura garibaldina vuol essere precisamente questo: la letteratura garibaldina, a parte il suo discutibile valore letterario e artistico, è una specie di palinsesto, dove noi possiamo leggere tutte le carenze e tutti i progressi della civiltà nella nazione italiana, e il nome di Garibaldi ci occorre sempre sulle labbra, tutte le volte che c'è da pensare a uno sviluppo progressivo di questo nostro Paese, e a una eventuale riforma della sua struttura sociale.

---

[2] Cito la seconda edizione.

La severità critica che oggi possiamo e dobbiamo adottare verso quella letteratura, non è per noi mero esercizio e critica di letterati saputi, ma vuole essere una forma d'incitamento al progresso etico-politico del nostro Paese. Mai abbiamo sentito di fare critica militante, come per questo episodio di letteratura ambiguo tra la retorica e l'azione, spiegatosi nel primo cinquantennio della nostra unità, e vorremmo concludere ricordando il vecchio motto: « ha detto male di Garibaldi ». Un tempo quel motto serviva ad indicare spregiativamente ed odiosamente chi non si univa ad una celebrazione corale, gonfia e commossa, delle guerra e degli uomini del nostro Risorgimento. Dopo un secolo di unità, abbiamo il diritto ed il dovere di capovolgere il significato di quel motto. Diremo: « ha detto male di Garibaldi » soltanto di coloro che si ostinano a cullarsi nel noioso metro della vecchia retorica nazionalisteggiante.

Oggi Garibaldi non è più per noi il simbolo di una geniale avventura militare e nemmeno l'eroe dei due mondi e nemmeno colui che donò un regno al sopraggiunto Re, ma è soltanto un simbolo di quel concorde lavoro umano che ci deve portare al rinnovamento della vita sociale in tutto ed in un unico mondo.

E permettetemi un ricordo personale, perché io non sono un uomo di puro intelletto. Fanciulletto, io vivevo in un piccolo paese dell'interno della Sicilia. Assistevo diligentemente alle festività paesane, e alle musiche che si suonavano in un palco appositamente costruito in piazza. Negl'intervalli, si levava spesso la voce cavernosa dei solfatai e dei contadini, che chiedevano ad una voce: l'inno, l'inno; l'inno era quello di Garibaldi. Soddisfatti dell'esecuzione, quelle voci paurose tornavano a chiedere l'inno, l'inno, l'inno. E questa volta era l'inno dei lavoratori.

A ripensarci, io mi sono profondamente commosso ed ho risentito unito il nome di Garibaldi accanto a quello dei lavoratori. E rivedo mio padre, il procuratore della festa, alto, bellissimo e pallido per l'emozione, che applaudiva anche lui.

Luigi Russo

« STURM UND DRANG » E RIVOLUZIONE

Qualche premessa metodologica giova ad una migliore interpretazione di un periodo letterario. Una singola letteratura e un determinato periodo di essa possono essere intesi soltanto in connessione con le altre letterature e con le correnti, che percorrono in quel dato periodo l'Europa e il mondo, contemporanee o immediatamente successive nei vari paesi; in ciascuno di essi l'espressione letteraria è connessa agli eventi storici e alla struttura di una società nel suo formarsi e nel suo evolversi. La storia letteraria è un aspetto anch'essa della storia della cultura, e questa è formata dal confluire delle espressioni letterarie, artistiche, filosofiche e religiose, e dai costumi di un'epoca, ed è inscindibile dalla storia vera e propria, cioè dall'esame delle strutture economiche, sociali, politiche, donde la storia si forma. Se dunque la storia letteraria è connessa alla storia sociale e politica, le lettere non tanto svolgono un ufficio di elogio e di esaltazione di una società, come piuttosto di critica ad essa; e se a questa rinunciano, esse veramente rinunciano alla loro ragione d'essere, a quella libertà d'ispirazione e di sentire, senza la quale si avviliscono nella servitù al potere, ne divengono strumento e quindi fatalmente decadono.

Una letteratura non può essere intesa estraneamente all'evoluzione di una società nella storia, ma occorre affermare che le lettere non sono determinate da quella evoluzione. La libertà è sempre il nuovo miracolo, che una coscienza testimonia della propria autonomia; e nell'ambito dell'espressione letteraria, l'autonomia raggiunta si dimostra nella perfezione espressiva. Quindi allo studioso si presenta il problema, fondamentale per la critica letteraria, di distinguere in un'opera ciò che abbia raggiunto una pienezza espressiva e abbia cioè valore poetico, e ciò invece che rimane proposito non adempiuto, determinato dalle circostanze storiche e non pervenuto oltre di esse al regno della libertà e della poesia.

Si pone così una contraddizione fra l'esigenza della storia letteraria di stabilire una connessione fra i vari momenti e periodi di una letteratura, e l'altra esigenza, non meno valevole, di affermare l'indipendenza dell'espressione poetica. Ma la contraddizione si risolve dialetticamente nella metodologia della storia letteraria; e secondo tale metodologia, la connessione fra le varie opere di una letteratura è data dai riferimenti alla storia della cultura e alla struttura sociale e politica di un'epoca; ma d'altronde ogni singola opera poetica dev'essere intesa nella sua profonda ispirazione, secondo

un criterio estetico, ed in questo ambito essa si dimostra unica nella sua originalità e incomparabile, testimonianza immortale di una forma e un modo dell'umano sentire. Possiamo perciò ad un tempo affermare la validità di una connessione storica e l'indipendenza e la libertà di ogni opera d'arte per se stessa; e a guisa di un paradosso, o meglio di un simbolo, si potrebbe accennare al mito di una filosofia antica. Le maggiori opere della poesia di ogni tempo ne appaiono quasi incarnazioni di quelle idee, di cui Platone diceva, incarnazioni dell'idea nella parola; ma non l'idea pura e astratta importa, bensì il processo per cui essa diviene immagine e forma. Le passioni e i sentimenti umani, spogli di quanto vi sia in essi di transitorio, ma liberi da ogni astrazione concettuale, idee e passioni, forma e contenuto, si fondono nella intuizione espressiva, nella unità dell'opera d'arte.

* * *

Vi fu un momento, nel '700, mentre l'illuminismo permeava l'intera civiltà europea, vi fu un momento della storia letteraria tedesca quando l'anelito a raggiungere un'espressione propria e originale insorse dal profondo dell'anima di un popolo. E come nel XVI secolo alla cattolicità e all'umanesimo europeo la Germania si ribellava con la discoperta di un'immediata rivelazione di Dio all'anima, e ne proveniva il movimento religioso che fu denominato protestantesimo, e che dapprima trovò la sua origine nella crisi di una singola anima, Lutero: così due secoli dopo, in piena civiltà illuministica, insorse quel moto degli spiriti, che si denominò dalla tempesta e dall'impulso, un moto profondamente innovatore, nel quale trovava la sua radice la classicità tedesca, che più tardi vi succedeva. E come avvenne per la riforma religiosa, anche questo moto spirituale, lo Sturm und Drang, originava da una crisi della religiosità singola, dall'incontro misterioso e indicibile di un'anima con il suo creatore, dalla meditazione della sua interpretazione da parte di Johann Georg Hamann.

Nel 1758 Hamann, educato al pietismo, nel distacco dalla patria e nella solitudine, durante una sua permanenza a Londra, scriveva quei *Gedanken über meinem Lebenslauf*, e l'anno dopo pubblicava le *Sokratische Denkwürdigkeiten*, ove, richiamandosi alla ispirazione religiosa di Socrate nel contrasto con la sofistica, riaffermava il valore della rivelazione divina oltre tutti i criteri della religione. Mistica fede e conoscenza filosofica confluivano per Hamann nel riconoscimento della validità della esperienza religiosa soggettiva: riteneva che Dio possa presentarsi a noi, uomini della terra, soltanto attraverso forme sensibili e simboliche e nella pienezza delle emozioni; e negli impulsi umani, nella natura e nel mondo, vedeva la presenza divina, secondo una intuizione panteistica. Il linguaggio, segno per l'uomo della sua emanazione divina, era inteso come immesso da Dio nell'uomo, che ne diveniva tramite e voce, secondo un concetto donde si esprimerà poi l'idea del genio, cara allo Sturm und Drang e al romanticismo.

Hamann fu il precursore, Herder fu l'iniziatore della nuova epoca. La

sua visione della storia, manifestazione di ogni momento della vita dello spirito, confluiva assieme al pensiero del Vico a formare la nozione moderna della storia. La teoria circa il valore del linguaggio, liberata dai presupposti teologici dello Hamann, trasformava la interpretazione della poesia popolare e conduceva a interpretare anche la Bibbia non come testo sacro, ma come poesia. Il linguaggio non era più inteso come alito immesso da Dio nell'uomo, ma era il supremo privilegio umano, non più simbolo di una verità indicibile, bensì espressione della vita immanente dello spirito; si postulava insomma la nozione moderna di letteratura. La figura di Herder aveva in sé qualcosa di faustiano nell'indominabile impulso all'esperienza immediata della vita; e il suo incontro nel 1770 con il giovane Goethe segnava l'inizio del periodo vero e proprio denominato dello Sturm und Drang.

L'anno 1770 è notevole anche perché nascevano allora Hölderlin, Beethoven, Hegel, coloro che condurranno alla perfezione la poesia lirica e la musica della classicità tedesca e il pensiero filosofico dell'idealismo. E quella stessa primavera del 1770 Goethe, lasciata la casa paterna, viaggiava verso Strasburgo e gli appariva nel cielo la guglia sublime della cattedrale. Egli esaltava quindi in un suo scritto l'architettura germanica, e la cattedrale di Ervino gli sembrava esempio da preferire alla tradizione delle arti barocche e rococò, che dominavano il gusto europeo.

L'incontro con Herder compieva il miracolo; l'intuizione religiosa di Hamann e quella storica di Herder si trasferivano nell'animo di un poeta, e il giovane, appena ventenne, ne aveva l'impulso ad un'opera, che nella lirica, illuminata dall'amore per Federica Brion in quella primavera alsaziana, e nel teatro e nel romanzo, segnava in quegli anni l'assurgere della letteratura tedesca ad una grandezza sin allora ignota e ne faceva la precorritrice della letteratura europea di quell'epoca. Nel 1773 l'opuscolo *Von Deutscher Art und Kunst*, che riuniva le pagine di Herder dedicate alla poesia popolare, quelle di Goethe sull'architettura gotica e quelle di Justus Möser sulla storia di una città tedesca, Osnabrück, studiata dagli archivi e dalle fonti, costituiva il manifesto vero e proprio della nuova corrente letteraria e vi era dichiarata l'originalità essenziale dell'anima e dell'arte tedesca.

Un grande critico, il Korff, ed altri con lui, dissero lo Sturm und Drang corrispondere come rivoluzione spirituale a quella che fu in Francia la rivoluzione politica. E di una rivoluzione si trattò, di fronte alla tradizione religiosa delle varie chiese, seppure esteriormente ammessa e riconosciuta, e di fronte ai presupposti dell'illuminismo. E se il Korff interpreta la traiettoria dello spirito tedesco dallo Sturm und Drang alla classicità e all'idealismo come un distacco definitivo dalla religiosità medioevale e l'affermazione di una nuova religione, si deve riconoscere che l'intuizione panteistica di Hamann e Herder, cui si aggiungeva l'entusiasmo per la filosofia dello Spinoza, concorrevano a formare quella nozione goethiana di un'anima del tutto, che poco si concilia con il cristianesimo. Goethe, nella sua maturità, aveva piena coscienza del significato di questa nuova visione quando esaltava in una li-

rica, *Vermächtnis*, l'antico vero, e in un'altra, che ad essa faceva riscontro, *Eins und Alles*, l'unità del tutto, che consiste di un continuo divenire e trascorrere, la divinità non trascendente, bensì intima nella realtà che la muove e la trasforma.

Senza dubbio è vero ciò che i critici tedeschi affermano: che la rivoluzione dello Sturm und Drang concludeva così ad una nuova visione artistica, storica e religiosa. Ma noi diciamo che l'affinamento della spiritualità e la trasformazione delle coscienze, che il cristianesimo ha compiuto in diciotto secoli, non può essere negato, qualunque forma assuma il pensiero filosofico nel suo evolversi; e qualunque ritorno a un mondo precristiano è antistorico. E però dobbiamo anche dire che l'evoluzione seguìta dalla nostra civiltà dal '700 ad oggi non ammette neppur essa ritorno, e contro di essa non vi è ricorso valevole. Questa evoluzione storica ha le sue origini nell'illuminismo e trova il suo primo adempimento nella rivoluzione politica in Francia, della quale Rousseau fu l'araldo, e nella rivoluzione letteraria in Germania.

La critica tedesca volentieri ha presentato queste due diverse rivoluzioni, la politica e la letteraria, come parallele, e l'enorme influsso di Rousseau in Germania in quell'epoca sembra dare una conferma di quel parallelismo. Ma forse non vi è parallelismo ed invece contrasto, sotto alcuni aspetti, e non si può comunque intendere la rivoluzione letteraria senza considerare perché essa rimase chiusa in questo ambito, perché essa non sfociò nella politica, e quale fu quindi l'interpretazione che la Germania di quell'epoca diede di Rousseau.

Dal profondo della umiliazione e della sofferenza morale, Rousseau insorgeva d'improvviso, voce nuova che smentiva gli orgogli del secolo, giudicava segno di perversione il fiorire delle scienze e delle arti, e condannava la civiltà stessa, che di queste e del proprio estremo affinamento faceva vanto. Il richiamo alla natura, alla purezza originaria dell'uomo, creatura di Dio, aveva ancora una volta, come nel caso di Lutero e di Calvino, una radice cristiana. La natura è intesa da Rousseau come un paradiso perduto, ove regnava la spontaneità della creatura appena uscita dalle mani di Dio. Non vi è ripudio dei valori umani nella filosofia di Rousseau, ma una riaffermazione di essi centrata sul valore della personalità, che si riconosce libera, coerente con la sua vita interiore, in una società dove la libertà appare un dovere e la personalità del singolo trova la sua armonia con quella superiore personalità morale, che è la nazione.

Quindi Rousseau dimostrava come debba essere educato il cittadino di una nuova società, *Emile*, e nella educazione il sentimento era valutato in modo positivo, perché in esso si esprime la vita della interiorità spirituale. Il sentimento della natura è per Rousseau tutt'uno con la coscienza dell'infinito valore della persona umana; e Rousseau influiva sul pensiero di Kant, che ne condusse l'idea sino all'affermazione sistematica dell'autonomia, consona alla legge morale.

Il pensiero di Rousseau permette varie interpretazioni; e qualora si con-

sideri l'esaltazione del sentimento e dell'individuo, ad esempio nelle *Confessions*, e non si avverta l'importanza dell'opera politica fondamentale di Rousseau, il *Contrat Social*, che stabilisce il nesso fra la singola persona e la società, se cioè si rinunci all'affermazione implicita di una rivoluzione necessaria, il pensiero di Rousseau, così frainteso, sconfina nell'anarchismo. Quando invece si accentui l'importanza dello Stato, sino a dimenticare il principio di quella libertà interiore, che è la radice di tutta l'esperienza di Rousseau, l'interpretazione del suo pensiero può dar luogo al despotismo.

La esaltazione dello Stato serviva al despotismo di Robespierre e di Napoleone, ma tale interpretazione non si accorda con la profonda religiosità cristiana di Rousseau. Il suo problema infatti era pur sempre di salvare e difendere la libertà interiore, che è per lui la sostanza divina dell'uomo; e perciò di trovare « une forme d'association.... par laquelle chacun, s'unissant à tous, n'obéisse pourtant qu'à lui-même, et reste aussi libre qu'auparavant ». Questa è la sua affermazione politica fondamentale, e ispirandosi al suo pensiero veniva sancita la *Déclaration des Droits* del 1789, che fu la carta fondamentale della rivoluzione e donde ebbe inizio una nuova storia e lo Stato moderno.

La forma di associazione proposta da Rousseau implicava la decadenza dell'intera organizzazione feudale, aristocratica e poliziesca, che la rivoluzione abbatteva poi in Francia, e che proseguiva invece ad esistere in Germania nel secolo XVIII ed oltre di esso, oltre le guerre napoleoniche e la pace di Vienna, oltre la Restaurazione, e potremmo dire almeno sino alla metà del secolo XIX!

* * *

La rivoluzione letteraria dello Sturm und Drang dev'essere considerata in connessione con le correnti affini negli altri paesi d'Europa, particolarmente in Inghilterra e in Francia. Ma in Inghilterra il rinnovamento delle lettere nel secolo XVIII susseguiva alla trasformazione della struttura sociale, conseguente alla definizione dell'*Habeas Corpus* (1679) e poi del *Bill of Rights* (1689), secondo cui erano affermati la libertà della persona e i diritti individuali; e quindi la borghesia, nell'estendersi sempre maggiore del commercio e delle industrie, si avviava a dominare la vita della nazione. Sorgevano le riviste di moralità e costume come lo *Spectator*, che davano esempio altissimo di un giornalismo europeo al suo inizio, e trovavano imitazioni in ogni paese d'Europa; e il romanzo del Richardson esaltava il sentimento di fronte alla fredda ragione e alle leggi, precedendo anche Rousseau, mentre il realismo dei romanzi del Fielding e del Defoe e la sensibilità e lo *humour* dello Sterne preparavano il realismo europeo e anticipavano quella discoperta della propria individualità originale, che prorompera in Rousseau oltre qualunque limite posto dallo *humour*. La possibilità di un relativo equilibrio fra le classi sociali escludeva in Inghilterra una trasformazione politica violenta, ed anche nell'ambito letterario si assisteva ad un'evoluzione, che troverà il

suo adempimento nei grandi poeti del romanticismo come il Wordsworth e il Coleridge, sul quale d'altronde influivano le suggestioni di Goethe e del romanticismo tedesco.

Il rinnovamento letterario implicava in Francia il problema politico; e ne sorgeva la grandiosa molteplicità e la ricchezza di quella letteratura nel XVIII secolo, e Voltaire e Diderot davano esempio di nuove forme letterarie e di un nuovo pensiero all'Europa, e Rousseau riassumeva l'impulso di tutto il secolo nella sua nuova interpretazione della natura e nel rifiuto della realtà sociale dell'epoca.

In un saggio dedicato a precisare il concetto di letteratura mondiale, che ebbe principio da lui, Goethe diceva: « Sage man sich daher, dass die schöne Literatur einer Nation nicht erkannt noch empfunden werden kann, ohne dass man den Komplex ihres ganzen Zustandes sich zugleich vergegenwärtigt ».[1] Un tale pensiero era allora assai audace e affermava implicitamente la connessione, che abbiamo riproposta, fra la vita storica e sociale e la letteratura. E la visione goethiana risultava anche da un'esperienza vissuta, quando, chiamato dal Duca di Weimar ad assumere responsabilità amministrative e di governo, dopo dieci anni vanamente dedicati al tentativo di un'azione concreta, vi rinunciava e partiva per l'Italia, quivi ricercando l'evidenza di un mondo ideale e d'arte, cui d'allora in poi ispirava la sua opera di poeta, attenendosi soltanto a questa come al suo compito proprio ed unico.

Una parola ancora di Goethe, del 5 aprile 1782, manifesta la piena coscienza dell'assurdità della situazione trovata nello Stato di Weimar: « Man hört immer sagen wie arm ein Land ist, und ärmer wird, teils denkt man sich es nicht richtig, teils schlägt es sich aus dem Sinn, wenn man einmal die Sache mit offenen Augen sieht, und sieht das Unheilbare und wie doch immer gepfuscht wird ».[2] Il viaggio in Italia fu il modo per Goethe di sottrarsi ai contrasti amministrativi con il Duca, a quel pensiero insopportabile, e alla responsabilità, che a lui stesso ne proveniva.

Nondimeno il ducato di Weimar rappresentò una splendida eccezione nella Germania della seconda metà del secolo XVIII, divisa in più di cento diversi principati, molti dei quali annoveravano appena alcune migliaia di abitanti. In ciascuno dei principati lo Stato era proprietà del principe, non vi era distinzione fra finanza privata e pubblica. Nella mediocre imitazione della regalità francese, senza una situazione economica simile, ogni principe costruiva palazzi e ville, città di residenza e giardini, aveva una corte, e questa e la nobiltà vivevano dell'opera e del lavoro degli altri ceti sociali, la cui vita era sottoposta, in ogni momento, ad un severo controllo poliziesco. Nella

---

[1] « Si dica dunque che la letteratura di una nazione non può essere né intesa né sentita, qualora non si abbia presente ad un tempo il complesso della sua intera situazione ».

[2] « Si ode sempre dire di un paese quanto è povero, e che più si impoverisce; ma da un lato si pensa che ciò non sia esatto, e quando poi si veda la realtà con occhi aperti e come essa è irrimediabile e sempre più si aggravi, se ne scaccia il pensiero ».

scarsità delle industrie e nelle difficoltà dei commerci, inceppati da barriere di ogni specie fra l'uno e l'altro Stato, la vita dei ceti borghesi o popolari era necessariamente povera o miserabile.

Un segno orrendo della situazione fu l'uso invalso presso vari principi tedeschi di vendere ad altri paesi i propri soldati, reclutati a forza. Nella guerra per l'indipendenza americana, nel 1775, più di trentamila tedeschi furono venduti a scopo di lucro dai principi all'Inghilterra, che li inviava a combattere contro i ribelli in America; e altra carne umana fu venduta dai principi all'Olanda per le guerre coloniali. Voci di protesta si elevarono nel Parlamento inglese contro un simile commercio di uomini e l'opposizione se ne fece un'arma contro il governo. Anche in Francia Mirabeau assurse a difensore dei sudditi tedeschi contro i loro principi. Anni dopo, Schiller, in *Kabale und Liebe*, inveiva contro tale ignominia: prima di lui Klopstock e uno degli Stolberg e Schubarth cantarono inni alla libertà americana.

Sembra degno di nota il fatto che i poeti dello Sturm und Drang non intesero e piuttosto avversarono quella rivoluzione. Lenz protestava esplicitamente a favore dell'Inghilterra; Klinger progettava di arruolarsi con le truppe inglesi, e più tardi si recherà alla corte autocrate di Russia, dove avrà una brillante carriera militare; ed anche un personaggio di Goethe in un dramma della giovinezza, *Stella*, diceva di voler sfuggire a un dilemma d'amore andando a combattere contro la libertà della Corsica. La guerra è sempre esaltata dai poeti dello Sturm und Drang, e Klinger fa dire a un suo personaggio: « La guerra è la sola felicità che io conosca ». Per il vero, nella società dell'epoca, la carriera militare era per chi non apparteneva alla nobiltà l'unica via di aver adito alla vita sociale e dei ceti dirigenti. Madame de Staël, nel suo libro sulla Germania, diceva che soltanto la corte quivi formava la società e soltanto un titolo di nobiltà permetteva di farne parte e di esservi introdotti; e si può ricordare che alla corte di Dresda vigeva un cerimoniale secondo cui si distinguevano novanta diverse categorie e ranghi nobiliari, e perciò precedenze; dalle quali ovviamente la borghesia era esclusa. Gli scrittori dello Sturm und Drang appartenevano tutti al ceto medio e del popolo, e tutti si trovavano quindi di fronte a una società, che in Germania poco era disposta a dar loro adito.

La situazione costringeva dunque a cercare altrove che nell'ambito concreto una base per un rinnovamento; e per quanto intenso fosse il proposito dell'Aufklärung di trasformare le forme letterarie, influendo sulla vita dell'epoca, la situazione storica vi era di ostacolo. Anche perciò l'anima tedesca si riprendeva alla sua tradizione mistica e a quell'approfondimento della coscienza religiosa, che fu il pietismo, e perciò dalla meditazione della Bibbia proveniva dapprima allo Hamann l'intuito di una nuova visione, e perciò fu di tanto rilievo la polemica religiosa per il Lessing.

Lo Sturm und Drang fu il sovvertimento necessario per riuscire ad una nuova interpretazione della vita e delle lettere; e non è senza ragione che uno dei maggiori poeti dello Sturm und Drang, il Lenz, esalti l'azione di-

cendo che questa più che il pensiero può trasformare la realtà. L'anelito all'azione era di tutto lo Sturm und Drang, e basti ricordare il motto del *Faust*: « Im Anfang war die Tat ». Ma tale anelito rimaneva insoddisfatto e si convertiva in un'affermazione disordinata, caotica, della libertà: la libertà da qualunque vincolo, una ribellione a qualunque legge. Jakob Lenz, che nel suo teatro esprime più esplicitamente una critica sociale, sia nel *Hofmeister* o in *Die Soldaten*, affermava in un saggio filosofico *Über die Natur unseres Geistes*, che la libertà è esigenza di sentirsi indipendenti da ogni concatenazione di causa ed effetto, e che soltanto l'azione può mutare la realtà secondo il variare delle nostre sensazioni e delle nostre esperienze. Occorre appena osservare che tale anarchica nozione della libertà era inconciliabile col razionalismo kantiano. Il teorico politico del gruppo, Justus Möser, tendeva ad affermare, piuttosto che la libertà, una nozione moderna, un ritorno alle libertà medioevali delle corporazioni e dei ceti, e immaginava che la nobiltà in Germania potesse costituire una difesa contro l'assolutismo dei principi. Queste idee, storicamente sorpassate, influivano su Goethe, che esaltava la libertà incontrollata del signore feudale nella figura di *Goetz von Berlichingen*, il cavaliere dalla mano di ferro.

I caratteri essenziali dello Sturm und Drang sono il culto della personalità individuale, il culto del sentimento e il culto della natura. Ma il culto della personalità individuale assurgeva in Germania ad una esaltazione del genio e della sua particolare legge, e lo Sturm und Drang assumeva così un carattere contradditorio al pensiero di Rousseau, poiché l'ammissione di una legge particolare al genio esclude la validità di una volontà generale. La grande personalità era presentata quale esempio della ricchezza delle passioni e della estraneità ad ogni schema, ed essa era ritenuta per diritto di grandezza libera da ogni norma morale; ma la libertà è qui da intendersi soltanto come la possibilità di raggiungere il pieno adempimento del proprio carattere. I protagonisti del teatro dello Sturm und Drang quindi sono tutti ribelli all'ordine sociale e storico, come il *Prometeo* goethiano a Giove. Ma la grande personalità, il titano, è di consueto sconfitto, e un tema necessario è il compianto per il titano caduto. A questa schiera di vinti appartiene anche il giovane, ricco d'immense possibilità, cui dalla situazione era negato ogni modo d'impiegare le sue energie e che perciò ripiegava nella delusione; la delusione d'amore riassumeva la delusione della vita, e *Werther* cercava rifugio nella morte.

Il culto del sentimento era diffuso nell'Europa settecentesca e aveva una tradizione in Germania durante l'Aufklärung; ma il sentimento ora assumeva tale importanza da pretendere esso a dar legge, negando la ragione, e perciò ogni sua validità universale, contro tutta la tradizione razionalistica dell'Aufklärung. E poiché il culto del sentimento si univa alla esaltazione della natura come giusta, pur se opposta alla legge civile e ai costumi delle classi superiori, ne proveniva uno dei temi cari alla letteratura e particolarmente al teatro dello Sturm und Drang, il tema della

fanciulla di umili origini o appartenente alla borghesia, sedotta dal signore, dal nobile ufficiale negli ozi della città di guarnigione. La fanciulla, abbandonandosi all'impulso della natura, che per sé pareva giusto e sacro, andava alla propria rovina. Il tema della fanciulla sedotta e infanticida è forse l'unico nel teatro dello Sturm und Drang, che implichi veramente una critica dei costumi; e la critica si risolve però in una riaffermazione della distinzione dei ceti e della esigenza per ogni ceto di non andare oltre il suo ambito e di un rispetto degli umili da parte dei signori. Il tema, libero da ogni substrato sociale, troverà finalmente la suprema espressione nella immagine di Margherita.

Lo Sturm und Drang, per opera dei maggiori suoi rappresentanti, e Goethe particolarmente, diveniva finalmente estraniamento agli schemi tradizionali, affidamento al genio creatore e nuova interpretazione del fatto artistico; e perciò significava l'inizio di una nuova poesia. Si parlò a questo proposito di protoromanticismo e si cercò un riscontro ad esso negli altri paesi ed anche in Italia, nelle grandi figure di innovatori, che furono l'Alfieri e il Foscolo. E senza dubbio il riscontro è valido, e si possono ricordare Chateaubriand e Constant in Francia, e in Inghilterra oltre il Wordsworth, fra gli altri il Byron, per la suggestione esercitata oltre e più che dalla sua poesia, dalla sua stessa immagine umana. Ma Hamann, Herder, Goethe furono indubbiamente gli iniziatori, e soltanto Rousseau ad essi si accosta, per importanza storica.

Rousseau era pervenuto, in base al suo vangelo della natura, a precisare la nozione della dignità della persona, il cui principio era poi definito filosoficamente da Kant. Ma gli Stürmer und Dränger distinguevano nel Rousseau l'impulso all'affermazione sentimentale e il vangelo della natura dalle idee politiche, finalmente obliando queste ultime, che all'affermazione sentimentale davano disciplina e legge. L'impulso sentimentale e anarchico doveva quindi condurre alcuni, come Lenz, alla rovina, altri, come Klinger, a cercare nell'avventura una sistemazione della propria vita, altri ancora a trovare un accordo fra l'esigenza ideale e le possibilità offerte dalla situazione storica; e sarà la via cui si atterrano i maggiori: Herder e Goethe e Schiller.

Si potrebbe parlare d'incapacità di stabilire una dottrina politica positiva; un timore reverenziale verso la nobiltà e i principi, verso chi deteneva il potere, impediva di trarre dal pensiero di Rousseau, seppure accettato, conseguenze rivoluzionarie. Coloro che avevano trasformato la visione religiosa e l'interpretazione delle arti ripiegavano quindi nell'accettazione delle forze positive esistenti e cercavano un accordo con le corti. Weimar è il simbolo di questa mediazione, che fu possibile perché la stessa grandezza dell'opera di quei poeti e pensatori riusciva a trasformare anche il principato, che si poneva al servizio delle ragioni ideali della classicità.

Quindi Goethe e Schiller, riprendendo e continuando l'opera del Winckelmann e del Lessing, si richiamavano alla grecità antica, creando un

mondo immaginario ove apparivano attuate le loro speranze. Il problema era di superare l'abisso tra realtà e ideale: Schiller, nei *Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen*, diceva doversi mediante l'estetica risolvere il problema politico: per il tramite della bellezza si doveva arrivare alla libertà. Il problema di una rivoluzione politica si trasponeva cioè in quello dell'educazione, di elevare l'uomo a intuire un mondo ideale ove, secondo una coerenza estetica, il problema della libertà si potesse risolvere spontaneamente. Ma si deve a questo proposito ancora una volta affermare, come sempre quando si voglia trasporre il problema della libertà politica in quello della educazione, che soltanto l'esercizio della libertà insegna ad essere liberi.

Nel periodo successivo allo Sturm und Drang, il periodo vero e proprio della classicità tedesca, si avvera qualcosa che è eccezionalmente raro nella storia della letteratura mondiale: un accordo tra il potere politico e le lettere e tra l'anima di una società e l'ispirazione poetica; e ciò avviene nel limitato e particolare ambito del ducato di Weimar, nella città di poche migliaia di abitanti, secondaria e di poco rilievo politico nella Germania dell'epoca. Quindi si potrebbe dire veramente che la classicità tedesca raffigura per noi la testimonianza e la prova della possibilità delle lettere di trasformare non soltanto la visione spirituale, ma la concreta realtà di un'epoca; e non importa se in un ambito limitato e ristretto! L'impulso originario dello Sturm und Drang si componeva così nell'ideale etico che le grandi opere della classicità ci presentano, l'ideale della *Humanität*, ove si raccolgono ad un tempo la validità di una tradizione millenaria, che ad esso concorre, e una nuova enunciazione di valori; ed anche l'inno alla libertà nei grandi drammi di Schiller, il *Don Carlos* e il *Guglielmo Tell* trova qui il suo luogo. Questo periodo delle lettere tedesche aveva la sua maggiore espressione poetica nell'opera di Goethe di quel tempo, sia nella *Ifigenia* e in *Hermann und Dorothea* o nella prima parte del suo maggiore romanzo, il *Wilhelm Meister*, il romanzo della formazione e della educazione di una personalità d'eccezione, che si accorda con la più alta tradizione aristocratica. L'apogeo della classicità tedesca rimaneva quindi presente ai posteri come uno di quei momenti supremi della storia, nei quali miracolosamente realtà e idea si equilibrano in un accordo armonioso.

* * *

Non spetta ora a noi dire se il problema politico, escluso dallo Sturm und Drang, non risorgesse in nuove forme, e respinto suscitasse una Hybris storica. Per il vero già con Herder l'esigenza di un diverso ordinamento sociale e politico veniva soverchiata dal lievito nazionale. L'affermazione della potenza prussiana con Federico II, più tardi le guerre contro Napoleone, accentuavano in tal modo il problema della libertà dallo straniero da distrarre l'animo tedesco dall'altro, diverso e simile, di una libertà del cittadino all'interno del paese; il cittadino, nella significazione data alla parola

da Rousseau, non aveva allora possibilità di sorgere: il tedesco rimaneva suddito.

Nondimeno l'intuizione di una nuova epoca in Hamann e in Herder non andava perduta, né si può confondere quell'intuizione con l'impulso caotico dei minori fra gli Stürmer. Quell'intuizione si attuava in una trasformazione della visione nell'estetica dello Schiller e nel panteismo religioso di Goethe; e l'opera di Goethe preparava il sorgere della filosofia dell'idealismo, che trovava in Hölderlin il suo poeta e nello Schelling e in Hegel gli enunciatori. Il pensiero moderno ha le sue basi nell'intuizione goethiana e nell'idealismo, dapprima, poi in coloro che, discepoli di Hegel, ne addussero la critica a nuove definizioni nell'ambito religioso, sociale o morale, siano essi Kierkegaard o Marx, o nella sua più alta interpretazione, Nietzsche.

D'altronde sarebbe errato il ritenere che la classicità tedesca si esaurisse nella mediazione fra realtà e idea, della quale diede esempio. L'impulso ad un rinnovamento non veniva mai smentito dal maggiore fra i poeti dell'epoca. Questi, nella sua opera più complessa, uno dei grandi capolavori della poesia di tutti i secoli, perveniva a rappresentare viva per noi l'immagine dell'uomo nuovo, che dall'esperienza del bene e del male trae la inesausta ricchezza del proprio spirito. Faust era nella tragedia goethiana salvato e redento per la stessa ragione per cui il Faust del rinascimento tedesco ed inglese era dannato: per il suo sforzo costante e non mai smentito a cercare nella nostra vita umana il momento di una suprema perfezione. Testimone della rivoluzione del pensiero europeo in quell'epoca è per noi Faust, che oggi ancora ci appare nostro contemporaneo, compagno della nostra ansia e delle nostre speranze; Faust, che nel continuo anelito alla verità adempie la propria figura umana e costruisce attorno a sé un mondo nuovo, e da ultimo rassegna la propria anima al principio supremo di ogni vita!

Così avviene che le grandi immagini dei poeti, al di là di ogni limite storico, dicano a noi parole attualmente e sempre valevoli; e questo è il compito degli studi, di interpretare la parola immortale.

Alessandro Pellegrini

« GATTOPARDESCHI » E NO

A più di un anno dall'apparizione del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi, giunto alla sua quarantottesima edizione e molto al di là del centesimo migliaio in pochi mesi, non è forse inutile soffermarsi un poco a ricercare i motivi che hanno determinato o favorito l'esplosione di questo caso letterario veramente straordinario per l'Italia, e a tentare, soprattutto, un primo rapido esame della ormai copiosa saggistica cui ha dato spunto il libro, unico ma fortunatissimo, del Principe di Lampedusa.

La critica militante sulle terze pagine dei quotidiani, le riviste specializzate, la polemica politica oltre che letteraria, i circoli di cultura se ne sono infatti interessati con un fervore e una vivacità di reazione tali, che potrebbero offrire quasi una prima prova indiretta della validità artistica del romanzo e della « vitalità » del suo protagonista, don Fabrizio Corbera, Principe di Salina; il quale, da personaggio fantastico, posto a trascorrere la sua fittizia vicenda in una Sicilia mai esistita nella realtà con quei precisi caratteri descritti dal libro, e durante un Risorgimento d'Italia quasi del tutto immaginario, creato dalla fertilità inventiva di uno scrittore d'ingegno, è stato e viene tuttora difeso o avversato come una persona realmente vissuta o vivente, responsabile « in proprio » dei pensieri, delle parole e delle azioni che l'abile suo inventore gli fa compiere o gli presta.

Probabilmente questa persistente confusione tra gioco letterario e realtà di vita, con cui lettori e critici anche avveduti continuano a inficiare i loro giudizi, è dovuta alla trasparenza del velo che separa l'artista dalla sua creatura e alla molteplicità dei particolari biografici che si convengono così al principe di Salina come a quello di Lampedusa: tutti e due nobili palermitani, frequentatori entrambi delle maggiori capitali d'Europa e raffinati conoscitori di letterature straniere; morto — per un capriccio del caso — anche il povero Tomasi fuori del suo palazzo nobiliare in una clinica, come don Fabrizio in un albergo, ambedue, dopo morti, sono tornati, con un certo ghignetto d'oltretomba che li rende più simili l'uno all'altro, a commuovere la sonnolenza degli italiani (dico di quelli che leggono romanzi).

Bassani prima, svelandoci, nella introduzione al *Gattopardo*, poche ma essenziali notizie intorno alla vita dell'autore, e poi Luigi Barzini (1), che sul *Corriere della Sera* ha tentata una più ampia biografia di Giuseppe Tomasi, hanno contribuito alla immedesimazione, nella mente dei lettori, dell'uno con l'altro principe: quello che ha scritto il libro con quello che vi è descritto.

E poiché quel libro fa perno, tutto, su don Fabrizio Corbera, protagonista solitario fra le poche altre figure del romanzo, le quali sul piano artistico non sembrano compiere altra funzione oltre quella di permettere a lui di svelarsi, per la comune dei lettori il *Gattopardo* è divenuto il principe Corbera-Tomasi, anzi il Tomasi *tout-court,* senza alcuna concessione ai diritti ed alle esigenze della trasfigurazione artistica. Dal mondo dell'arte e, se si vuole, della poesia di Tomasi si è passato così ad indagare, a giudicare e a tentare ingenuamente di correggere il mondo intenzionale di lui, nobilotto in ritardo con la sua fervida e tumultuosa età.

E forse perciò il *Gattopardo* non è piaciuto al comunista Mario Alicata (2), infastidito dalla « reazionaria filosofia della storia » di Tomasi-Salina, né al gesuita padre De Rosa (3), che, non meno severo, sulla « Civiltà Cattolica » ha trovato « moralmente inaccettabile » se non tutto gran parte del romanzo, per la « forte carica sensuale », per « quel senso di disfacimento e di morte » che lo contraddistinguono e specialmente perché Don Fabrizio, « portavoce dell'autore, Giuseppe Tomasi », si rivela « cristiano solo in apparenza, visibilmente figlio della sua epoca, incredula e liberaleggiante in fatto di religione ».

Il De Rosa ha lamentato, inoltre, che nel *Gattopardo* il problema meridionale sia ridotto a una questione di clima: « un alibi comodo, ma non altrettanto convincente, per giustificare la propria pigrizia », cioè la pigrizia di Tomasi, ammonisce padre De Rosa; e lo stesso appunto, assieme a molti altri suggeriti da considerazioni di carattere ideologico, storico, moralistico e sociale, era già stato mosso da Leonardo Sciascia (4) in una assai acuta conferenza letta al Circolo Culturale di Palermo nel gennaio del 1959. Ultimamente anche Aldo Palazzeschi (5), pur estasiato per la « stupefacente freschezza » con cui il Tomasi alla vigilia di morire ha saputo diventare « il geniale creatore di un'opera nella quale lo storico e il letterato rimangono sempre in un'ombra discreta e quella che ne detiene il primo posto è la facoltà creativa », ha voluto esprimere « un aperto dissenso » dall'autore del romanzo per ciò che in esso si dice della Sicilia: « giacché gli italiani non la pensano così » sulla Sicilia e sui siciliani. Ma è contraddetto in questo asserito dissenso generale per lo meno da Carlo Bo (6), che trova « esatta la individuazione della meccanica del machiavellismo astratto dei siciliani, giusta la nozione di impenetrabilità agli affetti altrui e della pretesa fierezza, che è soltanto cecità ».

Parole gravi queste ultime, fatte per rendere arroventata la polemica e che mi ricordano un interessante dibattito, al quale mi trovai presente, sul *Gattopardo* di Tomasi, tenutosi la sera del 20 novembre 1959 a Grosseto, nella Sala della Biblioteca Comunale, la « Chelliana », per iniziativa del locale Circolo Culturale « Piero Calamandrei » di cui è presidente Carlo Cassola. Cassola (7), appunto, era il relatore: dichiaratosi in posizione mediana tra i fanatici ammiratori del libro, i « gattopardeschi », e gli oppositori di esso, gli « anti-gattopardo » arrabbiati, e illustratine (per la verità tiepidamente)

i pregi letterari, invitò i presenti ad esporre, senza timidezze e riserve, ciascuno il proprio punto di vista. Cassola, quando parla, è avvincente; per di più aveva avviato il dibattito su un piano di eccezioni, distinzioni e sottintese polemiche, pericolosamente: e la sala della «Chelliana», strabocchevole quella sera di lettori del *Gattopardo*, si accese ed arse.

Un padre francescano, dotto predicatore e uomo di lettere, alzatosi per primo, domandò candidamente (domanda retorica la definì poi Cassola) notizie sulla «morale» propugnata nel libro, che gli sfuggiva.

Un professionista, siciliano e quasi certamente marxista, come tradirono subito l'accento e la passione del discorso, chiese a sua volta quali vitali insegnamenti potrebbe trarre un cittadino italiano da quel romanzo «storico», che lancia bestemmie contro il Risorgimento italiano e la Sicilia di ieri e di oggi. A una gentile lettrice, allora, scottò l'animo il bruciante linguaggio del professionista, secondo lei irriguardoso verso un autore come il Tomasi: grande — affermò — soprattutto quando parla di stelle e di pianeti; e fra i due si intrecciò uno spassoso battibecco nel quale si intromisero, e parvero smarrirsi come in un labirinto, non so quanti che avevano letto il libro e volevano o difenderlo dalle critiche del vicino, o metterne in risalto un altro difetto, o riconoscergli una virtù, o trovargli una definizione appropriata. «Reazionario», «rinunziatario» e «trasformista» furono gli insulti meno pesanti che si meritò Fabrizio Corbera quella sera. E alla fine s'infiammò anche Cassola che, nella replica agli interventi, per un pelo, e appena trattenuto dal presidente dell'assemblea, non condannò al rogo il *Gattopardo*, tutti i libri che gli assomigliano e tutti i lettori che sono riusciti a leggerlo sino in fondo. E concluse il dibattito affermando, come Enrico Falqui (8), prima nel *Tempo* e poi nella *Fiera Letteraria*, che il Principe di Salina, nella mostruosità del suo pessimismo e nichilismo, è un personaggio artisticamente fallito, soprattutto — precisò — perché non trova il suo corrispettivo, per fortuna, nella realtà della vita. Inutilmente qualcuno cercò di ribattere che il *Gattopardo* si salva almeno per lo stile e che Tomasi, se non grande romanziere, si è rivelato certamente ottimo calligrafo: la risposta fu che non esiste un libro brutto in bella scrittura, e bisognò piegarsi dinanzi a tanta esemplare coerenza delle conclusioni con le loro premesse.

I convinti oppositori del *Gattopardo*, infatti (con la sola eccezione del padre De Rosa), non limitano le loro accuse ai problemi di fondo, ma attaccano anche in sede più squisitamente letteraria. Enrico Falqui, più meditatamente degli altri, fa una spietata disamina del libro (ci si consenta di ricordare che il Falqui vuole essere il difensore del Novecento, e a farlo apposta di due romanzi notevoli, il *Pasticciaccio* e il *Gattopardo*, egli ha detto «parole iniuriose e forti»), negandogli oltre che validità artistica anche coerenza strutturale e ponendosi, per questo riguardo, sulle stesse posizioni di Elio Vittorini, che fu tra i primi e forse il primo a leggere il romanzo, per incarico di una casa editrice milanese a cui era stato inviato per la pubblicazione il dattiloscritto, che egli rifiutò perché «saggistico»:

come ebbe a scrivere in una lettera indirizzata allo stesso Tomasi che, con un cancro allo stomaco, già attendeva la morte in una clinica di Roma (9).

Mario Alicata poi ammette, sì, che nel primo capitolo c'è l'inizio della vita fantastica dei personaggi, ma trova che essi, poeticamente, muoiono sul nascere; il resto del libro non sarebbe, infatti, che una « meccanica ripetizione della stessa situazione psicologica », tediosissima nonostante « le risorse di una raffinatissima cesellatura letteraria ». Vere e proprie stroncature appaiono, infine, le sbrigative recensioni di Enzio Cetrangolo (10) e di Nunzio Cossu (11), che nella prosa del *Gattopardo* (« opera mancata » la definisce il Cossù) non hanno trovato che « un basso discorrere », « barocchismi e preziosità mortificanti » e appena qualche pagina o episodio felice, che avrebbe suggestionato i critici e, di rimbalzo, i lettori.

* * *

Ma le ragioni dei « gattopardeschi » non sono meno numerose, né di minor peso né poco risolutamente affermate; e vanno dalla lode incondizionata (generica od occasionale come quella di Eugenio Montale (12), di Goffredo Belloni (13) e di Flavio Colutta (14) alla meditata valutazione ed enunciazione, qualche volta non scevra di riserve, dei pregi letterari ed artistici del libro. Così Giorgio Bassani (15), lo scopritore del *Gattopardo*, vi ha subito riconosciuto « ampiezza di visione storica unita ad una acutissima percezione della realtà sociale e politica dell'Italia contemporanea » (16), « autentica forza lirica » e « poesia ».

Circa il lirismo è del tutto consenziente con Bassani Geno Pampaloni (17), che riscontra nel romanzo « un moto tangenziale verso la astrazione e l'urgenza lirica dei temi morali »; anzi egli è capace di leggervi una « religiosità », riscontrabile « nell'accettazione della rinuncia, nell'aristocratico far fronte alla sconfitta », ed una « moralità » che si manifesta come « certezza negativa »; e « la tenerezza, appassionata fino alla violenza, per quella negazione sentita come fatale » costituirebbe « il mondo poetico » di Tomasi. Né importa, sempre secondo Pampaloni, che lo scrittore-protagonista « di fronte alla storia si chiuda nella negazione e nel pessimismo fatalistico »: egli non è, per tale suo atteggiamento, un reazionario, grazie appunto alla sua « desolata e quasi cristiana coerenza », cosicché « riversa verso i personaggi (gli uomini) tutto il calore di una penetrante, consapevole e quasi solenne pietà ».

La « pietà » ce la trova anche Claudio Varese (18), e il « motivo storico e cristiano » Luigi Blasucci (19) il quale segnala, per di più, nel Gattopardo-Tomasi la presenza di « una vivissima intelligenza critica », di « vitalità meridionale », di « autobiografismo » (che è « felice fusione di elementi biografici e di elementi storici ») e soprattutto di « pessimismo cosmico ».

È bene fermarsi un momento, anche perché gli affezionati, e si potrebbe dire i fanatici, del *Gattopardo* tirano fuori nomi di tale grandezza per stabilire un termine di paragone degno del Tomasi — De Roberto, Brancati,

« alcuni grandi scrittori inglesi di questa prima metà del secolo », e poi Proust e poi Capuana, Verga, Manzoni e Leopardi — che ti senti stordito ed hai bisogno di tornare a sfogliare il romanzo, alla ricerca di quello che, da lettore ingenuo, in un primo momento non hai saputo capire o avvertire.

E poiché l'autobiografico pessimismo (20) con la miscredenza in ogni tipo di fede, per comune ammissione di lettori e di critici, benevoli e malevoli, appare la nota caratteristica di Tomasi-Gattopardo, vale la pena di approfondirne l'analisi, nella speranza di poter meglio penetrare l'intimo significato del libro, cioè di raggiungere lo stato d'animo fondamentale di chi l'ha scritto, e per deduzioni scoprire, o tentar di scoprire, i motivi non ancora ben chiari per cui ad un primo generale consenso di lettori e di critica sia subentrato un ripensamento che sembra mutarsi talvolta in freddezza, se non addirittura in opposizione e rifiuto: accompagnati naturalmente (come sempre avviene nelle leggi della dinamica) da un movimento eguale e contrario di ditirambica esaltazione.

E sarà utile ricordare, in via di premessa, che scetticismo, agnosticismo e pessimismo appartengono più alla mente che al cuore e sono termini validi a puntualizzare il modo di considerare e di intendere le cose più che di sentirle. Si tratta, insomma, di posizione cerebrale prima e più che sentimentale: perché quanto più la mente si adopera a demolire l'ideale e si rifiuta di piegarsi a una fede, tanto meno si muove o si scalda di sentimento, assiderato com'è dal gelido soffio del pensiero che di continuo batte, direbbe il Carducci, i neri fondi del cuore.

Lo scetticismo può dar luogo, è vero, al patetico e scuotere e commuovere l'animo, ma allorché genera dissenso e contrasto fra la ragione che nega e la volontà che vuol credere; o quando sospinge verso la tristezza, il tedio o la disperazione chi, avvertendo il vuoto, ne geme come di un insopportabile stato di aridità e di torpore. Il pessimismo cristiano, ad esempio, che nasce da una cupa visione della realtà, diventa fecondo principio di vita e di azione solo se sa contraddirsi e risorgere nella speranza della redenzione.

Reazione sentimentale allo scetticismo può anche essere l'integrale accettazione di esso: sentimento fortissimo pure questo, che ti fa scendere in guerra contro te stesso e l'universo mondo, rifiutare ogni conforto e precipitare verso una morte, almeno spirituale, volontariamente e ferocemente cercata. Ma Don Fabrizio Corbera Principe di Salina quali reazioni patetiche frappone alla sua squallida convinzione che il nulla è tutto e, di converso, che tutto è nulla? Nessuna. Nel suo animo alla indifferenza, anzi alla povertà concettuale, corrispondono l'atonia sentimentale e l'ignavia o svogliatezza di vita. E, percorrendo l'itinerario a ritroso, scopriamo, a riprova, che come la sua condiscendenza all'inerzia deriva dal non sentire: che è rinunzia a credere, così questa rinunzia, in definitiva, nasce soprattutto da carenza di gravi e forti pensieri. Infatti il suo cuore è vuoto così come è desolatamente povero di idee il suo cervello, obbligato a macinare, assieme ai soliti luoghi comuni di una stantia educazione nobilesca, soltanto i calcoli

dei suoi studi astronomici: un vecchio *hobby* del Principe, consumato in solitudine come un peccato, nell'osservatorio privato in cima al suo palazzo. Fuori che dell'astronomia, di tutto il resto il Gattopardo si disinteressa o ride: della storia come della politica, dello stato e della chiesa, dei suoi stessi interessi privati e di quanti gli vivono accanto.

La storia, in questo romanzo che pure è stato proclamato « storico », non solo è negata, come osserva Moravia (21), o diffamata, come insiste il Falqui, ma addirittura irrisa e sbeffeggiata. Che cos'è il Risorgimento? una commedia: « una rumorosa, romantica commedia, con qualche macchiolina di sangue sulla veste buffonesca ». La confluenza del Mezzogiorno nella unità d'Italia è riducibile a una questione di dialetti: « dialetto torinese invece che napoletano. E basta », o di fettucce colorate e di Santi Patroni: « il cordone ciliegia di San Gennaro cederà il posto al nastro pistacchio di San Maurizio. Ciondoli questi, ciondoli quelli ». Il Principe ha un modo tutto suo di divertirsi, escogitando antitesi maliziosette che egli stesso, poi, si compiace di annullare con un colpetto da prestigiatore che lo manda in sollucchero. L'idea repubblicana appare interessante a Don Fabrizio Corbera, Principe di Salina, solo perché « la repubblica di Don Peppino Mazzini lo ridurrebbe al rango di 'signor Corbera' ». Garibaldi? « un bambino, con barba e rughe, ma un ragazzino lo stesso, avventato e ingenuo », con cui « si è costretti a fare 'bu-bu' ». Vittorio Emanuele è « il piemontese, il cosiddetto galantuomo », abbastanza machiavellico per « imbrigliare », a tempo debito, « quell'avventuriero [Garibaldi] tutto capelli e barba ». (Per Tomasi di Lampedusa le virtù fondamentali del Leone di Caprera risiedevano, evidentemente, nei bulbi piliferi, meravigliosamente feraci). Invece, i Ferdinandi e i Franceschi, « tanto disprezzati », apparivano al Gattopardo, quelli sì, « come dei fratelli maggiori, fiduciosi, affettuosi, giusti, dei veri re ».

Ma, a salvare il Principe di Salina dalla commozione e dall'intenerimento, sia pure soltanto per gli amati monarchi borbonici, sono sempre presenti « le forze di difesa della calma interiore », « con la moschetteria del giure, con l'artiglieria della Storia ». Ed eccolo, infatti, che fa spreco delle sue argomentazioni: « Anche in Francia.... quando mai era successo qualcosa di serio? » e « non è forse illegittimo Napoleone III? ». Se Francia piange, Italia non ride. In definitiva, dopo tante « quarantottate », « schioppettate », « carnevalate », « smargiassate » e « vigliaccherie » (i moti risorgimentali), in Italia ed in Sicilia, « tutto sarà lo stesso mentre tutto sarà cambiato », « tutto sarà diverso, ma peggiore », con grande giubilo dei Siciliani, dice Salina (che parla sempre a nome di tutta l'isola), perché « in Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che i Siciliani non perdonano mai è semplicemente quello di fare ». I Siciliani, incalza Don Fabrizio, « odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali ». I Siciliani amano solo il sole. « Il sole è l'autentico sovrano della Sicilia: il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante »; e, secondo l'opinione di Tomasi-Gattopardo, « ce ne vorranno di Vittori Emanueli

per mutare questa posizione magica », di stupefatta ebetudine sotto i colpi di sole.

Ecco in quale maniera il Principe ama « la sua » Sicilia, immobile per insolazione, e il giardino del palazzo Salina: « un giardino per ciechi », dai « profumi untuosi, carnali e lievemente putridi ». Le rose, le cui piantine egli aveva acquistate a Parigi, « arse dai lugli apocalittici » di Sicilia, in quel giardino « si erano mutate in una sorte di cavoli color carne, osceni », « dall'aroma denso quasi turpe ». Quando se ne metteva una sotto il naso, sembrava al Principe « di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera ». Questo per la Sicilia, la terra natìa. Per l'avvenire dell'Italia tutta Don Fabrizio prevede il solito gioco di tarocchi: scomparse le camicie rosse di Garibaldi, « ne verranno altre di diverso colore [i fascisti] e poi di nuovo rosse [i comunisti] ».

Nella profezia si fa manifesta l'assoluta identità di vedute tra il romanziere e il suo personaggio, e i due principi parlano insieme lo stesso linguaggio: garibaldini, fascisti, comunisti, ammazza ammazza! tutta una razza, Tempi monotoni, tediosi e plebei quelli moderni. Meglio tanti secoli fa. Infatti il Gattopardo si rifugia talvolta nel passato, per invidiare « la possibilità di quei tali Fabrizi Salina e Tancredi Falconeri di tre secoli prima che si sarebbero cavati la voglia di andare a letto con le Angeliche dei loro tempi senza dover passare davanti al parroco ».

È stato detto che il principe Fabrizio si pone, come un solitario gigante in cima al suo castello, a giudicare la storia dall'alto (22): « dall'alto di una conquistata e simpatica saggezza che non pesa e quasi non si avverte », come spiega Adalberto Di Rosa (23).

Dall'alto non so, certamente tagliato fuori da ogni possibilità di intenderla. E questo non già o non soltanto per « deficienza ideologica » che, come lamenta l'Alicata, avrebbe impedito al Tomasi, principe di Lampedusa, di scrivere il grande romanzo storico a cui per venticinque anni egli aveva continuamente pensato, senza mai decidersi a cominciarlo. Non è « la visione aristocratica della storia e della vita degli uomini », la « ideologia reazionaria », insomma, come marxisticamente si esprime Alicata, un ostacolo serio alla creazione di buoni romanzi storici: fu per l'appunto un conte di marca zarista, Leone Tolstoi, celebratore della aristocrazia feudale, il primo a rivelare al mondo l'esistenza del « mugik » russo.

Il Gattopardo è un isolato, chiuso nel suo mondo, nonché senza speranze, senza interessi. Solo una volta e di sfuggita nel romanzo si ricorda dell'anonima folla dei suoi conterranei, i contadini siciliani: l'affaccendarsi di fitte schiere di formiche, « richiamate da alcuni chicchi d'uva stantia che Don Ciccio aveva sputato,... gli fece ricordare i giorni del Plebiscito ».

La società dei suoi pari lo annoia e cerca sempre qualche posto « dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini, amati e fratelli, va bene, ma sempre noiosi ». Tutti gli uomini, infatti, gli appaiono « sciocchi », gli amici stessi « vecchi babbei »; lo « irritano » le anziane signore sue vecchie amanti. Già, l'amore: « fuoco e fiamme per un anno, cenere per trenta. Lo sapeva lui

che cosa era l'amore ». Quando la moglie, Maria Stella, aveva sedici anni e lui venti, poteva anche esaltarlo quella donna che, a letto, si faceva il segno della croce prima di ogni abbraccio. Poi, probabilmente spirato l'anno, dovette cercarsi altri amori: in genere, a Parigi come a Palermo, nelle case chiuse. Così, ai tempi del romanzo, a Palermo, « nel quartiere malfamato del vecchio porto peschereccio », Don Fabrizio ha conosciuto Mariannina, una « umile e servizievole contadina che non si rifiuta a niente », naturalmente per ciò che concerne le faccende dell'alcova.

Tre anni prima a Parigi, « quando per il Congresso di Astronomia gli avevano consegnato in Sorbona la medaglia d'oro », aveva frequentato Sarah, « una sgualdrinella ». Il Principe, che è un intenditore, stabilisce così la graduatoria delle tre donne: prima Mariannina, « con occhi grossi e opachi », che in quei certi attimi lo chiama « principone »; poi Sarah, la sgualdrinella parigina che « nei momenti omologhi » gli soffia all'orecchio: « *mon chat, mon singe blond* »; tutte e due molto meglio di Maria Stella, la moglie, la quale « nei momenti di maggiore emozione non sa dire che: Gesummaria! ».

È naturale, pertanto, che l'aristocratico Don Fabrizio trovi « sconveniente ma esatta » la frase di Don Ciccio Tumeo a proposito della bellissima Angelica: « le sue lenzuola devono avere il profumo del Paradiso ». Il Principe le gioie del Paradiso se le immaginava come quelle delle lenzuola: « una serenità sazia, maculata di ripugnanza », « attimi di particolare deliquescenza », quali glieli sapevano dare Mariannina e Sarah e talvolta anche la Stelluccia, la moglie, specialmente quando per la camera matrimoniale vagava un odore di valeriana, ultima vestigia di una crisi isterica di lei.

Del resto la pensa alla stessa maniera, fatto a immagine e somiglianza di Don Fabrizio, anche il nipote Tancredi Falconeri, il quale, mirando però all'utile e al dilettevole insieme, sposa Angelica perché trascinato « dallo stimolo fisico che la femmina bellissima procurava alla sua gioventù focosa, ed anche dalla eccitazione diciamo così contabile che la ragazza ricca suscitava nel suo cervello d'uomo ambizioso e povero ». Perciò Tomasi-Salina dà prova di encomiabile coerenza quando strozza sul nascere, appena lo si vede spuntare, nelle prime pagine del romanzo, l'amore sentimentale di Concetta, la figlia del Principe, per il cugino Tancredi il quale sposerà, invece, la Angelica dalle lenzuola paradisiache. È un episodio da non scordare. Il gesuita padre Pirrone riceve l'incarico di comunicare al Principe che Concetta è innamorata. Quale sentimento credete voi che possa provare un padre nell'apprendere che per la primogenita è scoccata la grande ora dell'amore? un misto di intenerimento, di preoccupazione, di gioia orgogliosa, di gelosia? niente di tutto questo in casa Salina. Il Principe (e a chi reggerebbe il cuore di dargli in questo momento il titolo di padre?) « improvvisamente si sente invecchiato ». « Don Fabrizio si infilava i mutandoni lunghissimi e sbuffava: prevedeva lunghi colloqui, lagrime, seccature senza limiti ». Di colpo si vide intento alla fastidiosa bisogna di accompagnare uno stuolo di nipotini a cavallo alle capre di Villa Giulia.

Oltre tutto, questo amore si presentava come un « pericolo » per Tancredi, il nipote che egli « amava ancor più » della figlia, perché era un ragazzo spregiudicato, con una sua intelligenza diritta, garibaldino per ridere prima, poi brillante ufficialetto sardo, loquace e massimamente spassoso: « e nelle persone del carattere e della classe di Don Fabrizio la facoltà di essere divertiti costituisce i quattro quinti dell'affetto ». Come poteva Concetta, « timida, riservata, ritrosa », ma non spassosa e divertente, occupare, sebbene figlia primogenita, il primo posto nel cuore del Gattopardo? Congedato il gesuita con la raccomandazione per Concetta di farla finita con quelle « fantasie di ragazza romantica », il Principe continuò la sua toletta. Intanto « dalla Madre Chiesa vicina giungevano lugubri i rintocchi di un mortorio. Qualcuno era morto a Donnafugata »: « Beato lui, — pensò Don Fabrizio Salina — se ne strafotte adesso di figlie, doti e carriere politiche ».

Sulla tastiera sentimentale, nessuna nota trova risonanza nell'animo senza echi del principe: i personaggi minori gli si muovono intorno, ciascuno con un proprio unico sentimento, solo per dare conferma della sordità spirituale di lui. Don Ciccio Tumeo, con la sincera devozione ai Borboni e il rammarico per lo strangolamento della « buonafede », perpetrato in Sicilia il giorno del Plebiscito; il gesuita padre Pirrone, onestamente attaccato agli interessi temporali di Santa Chiesa; la moglie Maria Stella, che come una belvetta ferita difende i diritti matrimoniali di Concetta; Concetta, col suo segreto amore in frantumi; Málvica, il cognato legittimista e pauroso; Don Calogero Sedara, l'uomo nuovo assetato di poteri e di poderi; il cavaliere Aimone Chevalley, funzionario di Sua Maestà Sarda, commovente per il credito che concede al Principe e per la fiducia nel rinnovamento della Sicilia: tutti questi, quando parlano con lui, sembra che parlino al muro.

Un solo interlocutore egli riesce a comprendere, a secondare nell'« equivoco salace e bigotto insieme », a prevenire nelle insidiette inquisitorie: Ferdinando II Re delle Due Sicilie, nel colloquio assai giustamente definito « argutissimo » da Luigi Russo (24). Sono, infatti, tutti e due della stessa pasta. Ma, esclusi Ferdinando II, l'ameno Tancredi, le sgualdrine e Angelica, lui, il Principe di Salina, « se ne strafotte », come l'ignoto morto di Donnafugata, di tutti gli altri. E se gli danno troppe noie e scocciature, si conforta col pensiero (al solito, più che di un pensiero, si tratta di un giochetto di parole) che: « finché c'è morte c'è speranza ».

Speranza di che? Ma è chiarissimo: di farla finita con gli impicci della vita: figlie, doti, carriere politiche.... Qualunque morte, si sa, ha i suoi fastidi. L'ultima al Principe Don Fabrizio, nell'ora estrema, gliela combinò, ancora una volta, Concetta che mandò a chiamare il prete quando vide che suo padre stava per morire. Don Fabrizio « un momento ebbe l'idea di rifiutare, di mentire, di mettersi a gridare che stava benissimo, che non aveva bisogno di nulla. Però presto si accorse del ridicolo delle proprie intenzioni:

era il Principe di Salina e come Principe di Salina doveva morire con tanto di prete accanto. Concetta aveva ragione ».

Se è vero che filosofare è imparare a morire, come sosteneva Montaigne, Don Fabrizio aveva ben filosofato nel corso della sua lunga esistenza terrena, e seppe ben cavarsela, senza eccessive fastidiose lungaggini, dinanzi a quella estrema frontiera della vita. A solo a solo con il confessore, si ricordò di « alcuni peccati precisi », ma gli sembrarono « così meschini » che stimò mala creanza « importunare un degno sacerdote in quella giornata di afa », con una confessione *in extremis*. Evitando ogni spreco di fiato, riuscì a fare intendere con gli occhi che « in un certo senso » ne era pentito, e fu assolto. Giunse finalmente la morte: « una giovane signora snella » in abito marrone, guanti, cappello di paglia e veletta *à points*, « più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari ». Infatti, secondo il Principe, la morte ha molto in comune con le stelle, « le sole pure, le sole persone per bene », e tante volte aveva fantasticato « di poter presto trovarsi in quelle gelide distese, puro intelletto armato di un taccuino per calcoli ». Ecco la suprema ambizione del Gattopardo: contare solamente: uno, due, tre, quattro, e non pensare, non amare, non sognare, infischiarsene per davvero di tutto, in una vita (sovrumana o subumana?) senza più storia né società di uomini.

* * *

Insomma, credo che occorra rassegnarsi a non ricercare nel *Gattopardo*, sotto e oltre l'immobile scetticismo del suo protagonista, quello che l'autore non vi ha messo, e cioè morale, religione, carità di patria, passione politica, faziosità o serenità di storico, la Sicilia, il Risorgimento italiano, la questione del Mezzogiorno e la *pietas* per la infelice stirpe degli uomini. Queste cose o — come asseriscono gli « anti-gattopardo » — non vi sono nel libro, o sono talmente condizionate dall'unico sentimento che accompagna l'irredemibile scetticismo del protagonista, « la compiaciuta attesa del nulla », che cessano di distinguersi da esso. Ma, dopo questa necessaria chiarificazione circa il significato del romanzo sul piano psicologico, e dopo il coraggioso taglio di tutte le « intenzioni », nostre o dell'autore, di cui si è andato caricando il libro, bisogna decisamente schierarsi dalla parte dei « gattopardeschi » quando essi ne proclamano la validità artistica. Il Principe di Salina è rappresentazione fantastica dell'uomo che, mentre è ancorato alla esistenza terrena con la sola forza delle leggi biologiche, non può che correre verso la dissoluzione e « corteggiare » la morte, della quale le stelle e i pianeti, pazientemente attesi dal Gattopardo all'appuntamento di ogni sera, sono il trasparente simbolo poetico.

Qui è la forza del libro. Intorpidito sotto l'implacabile sole di una immobile Sicilia, « astrazione geografico-climatica », egli ha pure un suo messaggio da trasmettere: che la vita umana è inutile, quando si riduca a sola esistenza non confortata da ideali, affetti, speranze o almeno dolori degni dell'uomo.

Del resto, « gattopardeschi » e no, sia accettando che respingendo il libro, ciascuno a modo suo, pare che abbiano inteso così il senso di quel messaggio.

GIUSEPPE STAMMATI

BIBLIOGRAFIA

(1) LUIGI BARZINI JR., in *Corriere della Sera*, 25 giugno e 1, 9, 11 luglio 1959.
(2) MARIO ALICATA, *Il Principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano*, in « Il Contemporaneo », aprile 1959, p. 19 sgg.
(3) G. DE ROSA S. I., *Il « Gattopardo »*, in « La Civiltà Cattolica », aprile 1959, p. 169 sgg.
(4) LEONARDO SCIASCIA, *La Sicilia del « Gattopardo »*, in *L'Ora* di Palermo, 27-28 gennaio 1959.
(5) ALDO PALAZZESCHI, *Duplice caso letterario*, in *Corriere della Sera*, 2 settembre 1959.
(6) CARLO BO, *La zampata del Gattopardo*, in *La nuova Stampa*, 26 novembre 1958.
(7) Per le tesi di Carlo Cassola sul romanzo contemporaneo cfr. in « Nuovi argomenti », maggio-agosto 1959: « Nove domande sul romanzo ».
(8) E. FALQUI, *Il nichilismo del « Gattopardo »*, in *La fiera letteraria*, 14 e 21 giugno 1959; e prima nel *Tempo*: *Il gattomorto*.
(9) Cfr. LUIGI BARZINI, in *Corriere della Sera*, 11 luglio 1959.
(10) ENZIO CETRANGOLO, *Un principe scrittore*, in *Il Veltro*, p. 17 sgg., gennaio 1959.
(11) NUNZIO COSSU, *Il « Gattopardo »*, in *L'Italia che scrive*, marzo-aprile 1959, p. 80.
(12) EUGENIO MONTALE, in *Il Giorno*, 9 giugno 1959.
(13) GOFFREDO BELLONCI, nel *Messaggero*, 27 dicembre 1958.
(14) F. COLUTTA, *Il paesaggio nel « Gattopardo »*, in *Le Vie d'Italia*, febbr. 1959, p. 222 sgg.
(15) Vedi G. BASSANI, nella prefazione al *Gattopardo* e in « Nuovi argomenti », saggio cit., p. 5.
(16) Vedi anche ADALBERTO DI ROSA, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, il « Gattopardo »*, in « Il Ponte », pp. 403-4, marzo 1959; e FRANCESCO GRISI, *Note intorno al « Gattopardo »*, nella *Fiera Letteraria*, 26 aprile 1959.
(17) GENO PAMPALONI, *Il Gattopardo*, in « Comunità », febbraio 1959, p. 78 sgg.
(18) CLAUDIO VARESE, *Del « Gattopardo » e di altro*, in « Nuova Antologia », p. 541 sgg., agosto 1959.
(19) LUIGI BLASUCCI, *Il Gattopardo*, in « Belfagor », p. 117 sgg., gennaio 1959.
(20) Vedi articoli e recensioni sopra cit.
(21) Vedi in « Nuovi argomenti », saggio cit., p. 44.
(22) F. GRISI, saggio cit.
(23) A. DI ROSA, articolo cit.
(24) LUIGI RUSSO, *La letteratura contemporanea dai « Malavoglia » al « Gattopardo »*, in « Belfagor », maggio 1959.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

LUIGI STURZO

Le vicende del 1859 ebbero una importanza decisiva per le sorti del potere temporale: la Chiesa era riuscita a firmare, pochi anni prima, nel 1855, un concordato con l'imperatore d'Austria, Francesco Giuseppe, che le aveva dato la speranza e l'illusione di aver ritrovato finalmente uno Stato che prendesse ufficialmente le difese del potere temporale: era stata, questa, una vecchia e costante aspirazione della Chiesa stessa, rimasta interrotta dalla seconda metà del Settecento in poi, quando i sovrani avevano rivendicato la loro indipendenza. La nuova alleanza fra Roma e Vienna era motivata ed acquistava il suo effettivo valore dalla necessità, comune ad entrambe, di lottare contro le tendenze nazionali del popolo italiano; perciò, i due governi si erano collegati per meglio resistere, aiutandosi reciprocamente, alla rivoluzione liberale. Ma il '59 aveva fatto crollare il dominio austriaco sulla penisola ed aveva, di conseguenza, recato un grave colpo anche al papato, il quale non poteva neppure sperare di trovare soccorso in Napoleone III, che il desiderio di far ritrovare alla Francia la *gloire* perduta nel 1814-'15, aveva spinto nel campo della rivoluzione. L'imperatore dei Francesi si accorse poi che la lotta contro l'Austria poteva trascinarlo a risultati imprevisti e firmò allora l'armistizio di Villafranca; nei mesi seguenti, però, non fu capace di far rispettare quanto aveva convenuto con Francesco Giuseppe, di far restituire cioè i territori dell'Italia centrale ai sovrani spodestati e dovette rassegnarsi a veder trionfare, nella penisola, lo spirito d'indipendenza e di nazionalità.

Il '59, pertanto, isolò completamente la Chiesa e negli anni seguenti in Austria si affermarono le correnti liberali che imposero la laicizzazione dello Stato mentre Napoleone III cercava sì di difendere il potere temporale, ma era ostacolato in questa sua politica da una opposizione liberale sempre più vigorosa. Pio IX rimase solo a combattere la rivoluzione del popolo italiano e ciò lo costrinse a prendere ufficialmente posizione, con l'enciclica « *Quanta cura* » del 1864, contro le « prave opinioni » ed i « più capitali errori » dell'epoca, errori elencati nel *Sillabo* aggiunto all'enciclica stessa e fra i quali era in primo luogo il liberalismo che voleva separare il Sacerdozio dall'Impero e far sì che la società umana si costituisse e si governasse

« senza aver niun riguardo alla religione ». Era una protesta drammatica contro un pericolo di fronte al quale Pio IX doveva riconoscersi impotente.

Fra il '60 e il '70 il papato combatté aspramente la nuova Italia e, in particolare, la classe dirigente moderata di cui denunciava il comportamento contradditorio, in quanto mentre sembrava « scostarsi dal partito democratico », era unanime e concorde « nel deprimere la religione, nel vilipendere la Chiesa, nel deriderne la dottrina e nel proculcarne la potestà ». Così, i moderati, pur conservatori in politica interna, furono costretti ad un atteggiamento rivoluzionario nel problema dei rapporti con la Chiesa. La quale, in mancanza di forti alleanze con Stati stranieri, si alleò con i sovrani cacciati dai loro troni e che cercavano di ritornarvi, e si servì soprattutto, nella lotta contro la nazione italiana creata dalla borghesia, dei ceti popolari. Questi, infatti, dalla seconda metà del '700 in poi, combattevano le conquiste della borghesia, che ne avevano peggiorato notevolmente le condizioni di vita, sopprimendo le istituzioni del regime feudale (come il pascolo comune o le corporazioni) che avevano costituito per essi una difesa contro un eccessivo sfruttamento.

Queste varie opposizioni — della Chiesa, dei sovrani spodestati e dei contadini — si unirono e crearono, negli anni dopo il '60, notevoli difficoltà al nuovo Stato (basti ricordare quello che è stato detto il *brigantaggio* dell'Italia meridionale); ma erano pure opposizioni il cui ideale stava nella restaurazione di un passato ormai irrevocabilmente superato e che, perciò, non avevano alcuna possibilità di successo contro le ragioni del progresso e dell'avanzamento della società. Come si vede, peraltro, un dato costante della politica pontificia di questo periodo fu una stretta intesa con le moltitudini, che, scriveva la *Civiltà cattolica*, non avendo prestato il braccio per la fondazione dell'unità monarchica, non intendevano neppure prestarlo perché questa unità si sorreggesse, anzi, si adoperavano perché essa crollasse.

Dopo il '70 Pio IX credette di poter ricostituire il suo Stato con l'aiuto della Francia, dove la repubblica era minata da forti tendenze legittimistiche, che anzi si credeva potessero condurre alla restaurazione della monarchia. Ancora perdurava l'influenza della Chiesa sui contadini, sebbene essa cominciasse ad essere minacciata dalla penetrazione dell'anarchismo del Bakunin, il quale, con il suo egualitarismo illuministico e con la sua concezione della organizzazione comunale della terra, veniva incontro alle loro aspirazioni. L'iniziativa era passata a lui, una volta sconfitta dall'esercito l'insurrezione delle plebi meridionali, ed egli ispirò le sommosse che si succedettero in questi anni. Anche questa influenza dell'agitatore russo, però, non durò molto e, verso il 1880, la « svolta » di Andrea Costa, che affermò la necessità per le classi lavoratrici di esercitare una « influenza legittima sullo Stato » al fine di fargli promulgare una legislazione favorevole ai loro interessi, segnò in parte il superamento del libertarismo bakuniniano. Negli anni seguenti si diffuse sempre più il socialismo, il quale cambiava radicalmente le prospettive dei contadini e degli operai facendo rivolgere il loro

sguardo non più al passato, al regime feudale, come avevano fatto sino allora, ma al futuro, abitandoli a concepire una società superiore a quella borghese: che era, poi, l'unico modo per dare alla lotta che essi conducevano la speranza di un successo. Tale risveglio dei lavoratori, cui non mancava adesso il lume di una dottrina, culminò nel processo intentato, all'inizio del 1887, al partito operaio italiano, di recente costituito e che era stato sciolto dal prefetto di Milano: le accuse agli imputati erano di eccitamento all'odio, alla strage, al saccheggio, accuse però che vennero ridotte al semplice reato di istigazione allo sciopero con condanne abbastanza lievi, la più grave delle quali fu a nove mesi di reclusione.

La Chiesa, pertanto, correva il pericolo di perdere l'ascendente che aveva sino allora esercitato sulle classi lavoratrici, rimanendo in tal modo senza un appoggio nella lotta che essa continuava a condurre contro lo Stato italiano. Bisogna rifarsi a questa situazione per capire la pubblicazione, da parte del papa Leone XIII, dell'enciclica *Rerum Novarum* (1891). Essa era stata preceduta da un intenso movimento, non tanto in Italia quanto negli altri paesi europei, in favore di una attiva partecipazione dei cattolici ai problemi sociali, movimento che affermava soprattutto non essere il lavoro una mercanzia soggetta alla legge della domanda e dell'offerta e che postulava l'esigenza di un intervento dello Stato per eliminare, o almeno per attenuare, le eccessive disparità sociali. Lo stesso pontefice era stato profondamente influenzato da queste risolute affermazioni dei Ketteler, dei Manning, ecc., che erano riuscite a determinare un notevole cambiamento nelle sue idee sulla questione sociale: infatti, nella enciclica del 1878, *Quod apostolici muneris*, in cui aveva segnalato « la micidiale pestilenza » del socialismo, del comunismo e del nichilismo, aveva mostrato, come scrisse il Nitti, di essere dolente dei pericoli che questi errori facevano correre al « consorzio civile » e di volerne « fiaccare la potenza piuttosto che giudicarne le tendenze e le aspirazioni con criterio sicuro ». Sicché, nel '78, Leone XIII aveva una posizione puramente negativa, e ciò era forse dovuto anche al fatto che in quel periodo il socialismo non rappresentava ancora per la Chiesa quella grave minaccia che rappresentò alcuni anni più tardi; così il papa poteva ancora seguire la linea tradizionale dei suoi predecessori, i quali avevano sempre additato alla borghesia nel cattolicesimo il porto in cui essa avrebbe potuto trovare riparo dalla « fiera procella »: questo nell'intento di vincere l'anticlericalismo e lo spirito di autonomia da cui era animata la nuova classe.

Perciò, nel '78, pur perdurando in parte l'alleanza con i ceti inferiori, Leone XIII aveva cercato di stabilire un'altra alleanza con la classe dirigente che egli sperava più rispondente al suo fine, che era quello di riaffermare la supremazia della Chiesa sulla società civile. L'enciclica *Quod apostolici muneris* era sembrata dunque prendere atto del fallimento della lunga lotta dei contadini e degli artigiani contro la borghesia e contro lo Stato italiano ed avviare il papato verso una nuova politica, rivelando, di conseguenza, che Leone XIII sarebbe stato anche disposto ad abbandonare l'accordo con le

classi inferiori, purché i suoi appelli avessero trovato ascolto presso coloro a cui si rivolgeva con una segreta, ma viva, fiducia. Invece, negli anni seguenti la borghesia non mutò il suo atteggiamento e non diede ascolto alle esortazioni del pontefice, mentre, d'altra parte, i contadini si lasciavano sempre più attrarre dalla predicazione socialistica. La Chiesa andava incontro ad un isolamento che, come quello precedente del '59, avrebbe potuto essere veramente funesto, tanto più funesto per un Leone XIII che si era proposto di ricondurre la società moderna a Dio, il che non gli sarebbe stato possibile senza l'appoggio non più di un governo o di uno Stato ma di una classe sociale. La borghesia sembrava irrimediabilmente perduta, soprattutto dopo le manifestazioni anticlericali del primo ministero Crispi, ed allora non gli rimaneva che tentare di ristabilire l'alleanza con i ceti popolari, a cui, del resto, lo spingevano le iniziative sociali dei cattolici europei.

Tuttavia, Leone XIII continuava sempre, sebbene sotto altre forme, la lotta per riaffermare « l'autorità, il magistero e l'influenza » della Chiesa, alla quale competeva « per istituzione divina » tutto quanto apparteneva « all'essenza e ai diritti di legittima, suprema e perfetta società ». Ma questi propositi, che pure avevano dettato al papa l'enciclica, non ne diminuirono l'importanza, consistente soprattutto nell'accettazione della civiltà moderna e delle sue leggi. Leone XIII rompeva una ormai lunga tradizione di ostilità e parlava degli operai e dei padroni e mostrava di prendersi cura anche della vita mortale e terrena, dichiarando indegno l'« abusare d'un uomo come di cosa a scopo di guadagno, né stimarlo più di quello che valgano i suoi nervi e le sue forze » e richiedendo che lo Stato rivolgesse « le cure e la provvidenza sua » principalmente agli operai, « che sono nel numero dei deboli e bisognosi ». Era la soluzione della grave questione sociale che, negli anni precedenti, aveva già dato quello che il Nitti definì « socialismo cattolico » e che adesso veniva solennemente proclamata dalla cattedra di San Pietro, accendendo speranze e ridestando sopite aspirazioni.

Infatti non era del tutto scomparsa la larga corrente dei cattolici liberali, che tanta parte aveva avuto nel Risorgimento e che aveva così vivamente auspicato una conciliazione della Chiesa con la civiltà moderna, intendendo la caduta del potere temporale come un mezzo e uno stimolo per questa « a rigenerarsi nella purità del sentimento religioso — così aveva scritto il Ricasoli —, nella semplicità dei costumi, nella severità della disciplina ». Ma Pio IX non aveva ascoltato queste voci, prendendo anzi una posizione rigida e intransigente, aveva segnato l'esaurimento e la sconfitta dei cattolici liberali. Vennero, così, per essi anni difficili e duri, gli anni in cui il Bonghi diceva « fermato ogni moto di vita nella Chiesa cattolica » (« essa è rimasta un'istituzione vecchia, irrigidita, gelida »). La situazione incominciò a migliorare con Leone XIII, il quale cambiò quasi radicalmente i metodi che aveva seguìto il suo predecessore: con l'enciclica *Libertas* del 1888 egli dichiarò « [non essere] vietato prediligere governi temperati di forme democratiche » ed onesta cosa « prender parte all'amministrazione dei pubblici affari ». Tutti questi rico-

noscimenti erano però circondati da gravi limitazioni: infatti, egli accettava le forme democratiche purché fossero rispettate « le ragioni della Chiesa »; consentiva la partecipazione dei cattolici alla vita pubblica purché fosse salva la giustizia e terminava celebrando l'età dei Comuni quando « la salutare influenza della Chiesa era, senza contrasto alcuno, penetrata in tutte le parti dello Stato ». Nel '91, poi, la *Rerum Novarum* concludeva questo processo di avvicinamento alla società moderna, a patto però che « tutti quanti » si persuadessero « della necessità di tornare alla vita cristiana, senza la quale gli stessi accorgimenti reputati più efficaci [per risolvere la questione operaia sarebbero stati] scarsi al bisogno ».

* * *

La posizione assunta da Leone XIII destò, come abbiamo detto, un grande fervore di propositi e di opere nei cattolici, a cui era restituita la possibilità di prender parte alla vita sociale. Ma la generazione dei cattolico-liberali del Risorgimento era scomparsa e la nuova generazione era nata e cresciuta nel clima del *non expedit,* della lotta aspra contro lo Stato italiano, e questa lotta costituiva per essa l'indispensabile punto di partenza. Era bensì sembrato che Leone XIII l'avesse attenuata, ma anch'egli aveva mantenuto fermo, come si è visto, il presupposto di ristabilire la supremazia della Chiesa.

Ecco perché il giovane sacerdote Luigi Sturzo (era nato nel 1871) incominciò nel 1895 la sua lunga battaglia politica condannando recisamente « l'opera nefasta e demolitrice della rivoluzione » (che aveva oppresso la patria sotto il peso di grandi disgrazie) e l'« infame congrega » della massoneria a cui appartenevano « i migliori ingegni del liberalismo dominante ». Egli reagiva alla guerra che gli « arrabbiati anticlericali » facevano al papa e nulla riusciva ad approvare nella moderna Italia che, « tolta Roma al Papa con la violazione del più sacro diritto, lo [teneva] in Vaticano vilipeso da una turba settaria, pubblicamente ingiuriato in Parlamento dai rappresentanti della nazione, offeso nei principî religiosi con la erezione di monumenti ad eretici e nemici del Papato, vilipeso dalla stampa ufficiosa in barba alle celebri leggi delle Guarentigie, leggi violate ad ogni piè sospinto, sia che governi la storica destra come l'avventata sinistra ».

Lo Sturzo era, in questo periodo, convinto assertore dell'astensionismo elettorale, perché nessun punto di contatto vi poteva essere fra i liberali, « mussulmani in frak e guanti gialli », e i cattolici, « Crociati del secolo XIX » che volevano propagare l'amore per il papa, un « amore ardente sino al sacrifizio ». Come si vede, la sua violenta polemica era rivolta contro la classe dirigente della nuova Italia soprattutto perché egli ne denunciava la sistematica violazione dei diritti della Chiesa e del papato; riteneva ancora che il compito del clero e del laicato cattolico fosse quello di « venerare, divulgare e difendere la verità » che alla libertà dell'apostolico ministero del pontefice fosse necessario il potere temporale, una verità a cui lo stesso Leone XIII

sembrava aver rinunciato e che avrebbe riportato la lotta politica ai termini in cui essa si era posta dopo il '70. Certo, queste affermazioni dello Sturzo si possono meglio comprendere se si vedono in relazione all'ambiente cattolico siciliano, che non aveva una tradizione di autonomia e che non aveva mai applicato con rigore le direttive pontificie sulla astensione dalla vita pubblica e che era anzi entrato spesso in avvilenti compromessi con il ceto liberale. Si trattava, di conseguenza, di una posizione di lotta a sfondo integralistico e che si richiamava fedelmente alla posizione assunta dal papa, sebbene fosse più estrema e più assoluta, quale appunto doveva essere in Sicilia data la scarsa saldezza ideologica dei cattolici siciliani (non così era nella diocesi di Bergamo, « la prima in tutta Italia e la migliore », dove i cattolici, riuniti insieme in comitati, in associazioni di studio e propaganda, in società di mutuo soccorso, in cooperative di credito, di produzione e di consumo, avevano fatto ritornare la fede in seno « alle nostre famiglie, alla nostra società »).

Proprio perché il fine dell'azione dei cattolici rimaneva, per il giovane sacerdote, quello di combattere per ridare al papa « col dominio temporale di Roma, il dominio spirituale del mondo » (come disse in una protesta gonfia di enfasi il 20 settembre del '97), egli accettava anche senza riserve il tentativo compiuto da Leone XIII con la *Rerum Novarum* di riaffermare l'influenza della Chiesa mediante un attivo interessamento per i problemi delle classi lavoratrici. Il papa, aveva sostenuto nel '95, vuole i cattolici « non chiusi nelle loro famiglie, ma laboriosi nelle classi della società » ad istituire società di mutuo soccorso fra gli operai, biblioteche circolanti, cooperative. Tuttavia, si poteva forse notare nel pensiero sociale dello Sturzo di questi anni un accento generico e vago dovuto quasi certamente al fatto che egli non si era ancora posto il problema di come tradurre nella realtà le istruzioni pontificie e seguiva queste alquanto passivamente. Altri sacerdoti della sua terra erano più decisi, come quel Giuseppe Lo Cascio, che aveva frequentato a Roma le lezioni di Antonio Labriola (come ha ricordato il De Rosa) e che, nel '95, ottenne, per i contadini di Palazzo Adriano, scesi in sciopero, « quanto si chiedeva e che era conforme a giustizia », tanto da attirarsi, dai « vecchi detentori di ricchezza », l'accusa di « socialista bianco ». Ma, senza dubbio, questi sacerdoti dovevano dare maggiore importanza alla lotta contro l'influenza crescente del socialismo fra i contadini (la cui estensione era stata rivelata dai moti dei Fasci nel '94), mentre lo Sturzo dava, come si è visto, maggiore importanza alla lotta contro i liberali massoni, dai quali in Sicilia i cattolici dovevano staccarsi per imporre un loro programma « di principî saldi ».

A dire la verità, lo Sturzo sarebbe rimasto perplesso se gli si fosse chiesto di specificare meglio questo programma, che contemplava allora principalmente « una disciplina rigorosa, veramente militare » e una soggezione assoluta al papa e all'autorità ecclesiastica allo scopo di dimostrare che la religione la vinceva sul massonismo e che il diritto era superiore alla forza: « chi oggi non piglia le armi sotto i legittimi capitani a difender la Chiesa,

è fedifrago della religione che professa, è traditore della bandiera e del nome che vanta per suoi ». Si trattava insomma di un programma politico e sociale che non andava al di là di una molto generica denuncia della violenza e della « immoralità » con cui i *massoni* perseguitavano la religione: « noi cattolici italiani siamo forse in peggiori condizioni degli Armeni e dei Candiotti ».

Tuttavia, fin da allora, pur con questo rigido temporalismo, lo Sturzo era consapevole che non si poteva rimpiangere « inutilmente il tempo passato », quello in cui avevano predominato le correnti clericali conservatrici, e sosteneva che non ci si poteva opporre all'« ordinamento presente, che ha per base l'istruzione, l'associazione, il diritto del voto », ma che lo si sarebbe dovuto *regolare* perché in tal modo avrebbe dato « frutti di opere stupende ».

Fu nel corso del '98 che le sue idee sui còmpiti dei cattolici si precisarono meglio, e anche questa volta però il contributo essenziale a tale chiarificazione fu offerto dalle parole del papa, il quale, in una sua allocuzione del dicembre '97, aveva per la prima volta parlato della democrazia cristiana, lodandola per aver incominciato a raccogliere i giovani che volevano dedicarsi alla questione sociale — moto irresistibile che allora spingeva anche i figli migliori della borghesia a farsi socialisti —; più tardi, il 5 agosto dell'anno seguente, Leone XIII, in una lettera enciclica, aveva lodato i « lieti e salutari effetti » dell'opera del clero e dei fedeli che con uno « zelo indefesso » avevano fondato « casse rurali, cucine economiche, dormitori economici, ricreatorî festivi, opere catechistiche, assistenza degli infermi, tutela della vedova e del pupillo e tante altre benefiche istituzioni ». Era un nuovo, esplicito incoraggiamento rivolto ai cattolici: il pontefice assegnava ancora a questa azione popolare il compito di restituire alla Chiesa « la necessaria indipendenza e la pienezza della libertà vera ed effettiva » e nell'enciclica esigeva da tutti i cattolici una obbedienza piena ed assoluta alle sue direttive.

In particolare dalla stampa liberale italiana l'enciclica fu definita « violenta » e il papa fu detto il « condottiero di una fazione sovversiva »; e tale effettivamente egli doveva apparire, non tanto per le accuse che rivolgeva alla classe dirigente quanto per l'intento, apertamente manifestato, di organizzare e di raggiungere una decisiva influenza sulle masse popolari per farle muovere all'assalto dello Stato. La recisa posizione di Leone XIII era anche una conseguenza della condanna, avvenuta il 23 giugno '98, di don Albertario in sèguito ai dolorosi fatti di Milano del maggio, che avevano visto la popolazione alzare di nuovo le barricate. Il papa reagiva con vivacità all'accusa mossa dai liberali ai cattolici di essere nemici della patria e di attentare alla sicurezza delle istituzioni, ma reagiva estendendo l'azione in mezzo alle classi lavoratrici e destando, in tal modo, sempre maggiori diffidenze. La conclusione, perciò, di queste vicende era un nuovo interessamento per la condizione dei ceti più umili, della cui grave indigenza il pon-

tefice si prendeva cura con parole piene di compassione e di una severa condanna del liberalismo dominante.

Lo Sturzo condivise pienamente ed accettò tale impostazione della lotta politica: anzitutto egli capì che Leone XIII aveva dato un grave colpo (assumendo per i motivi che abbiamo cercato di chiarire, una posizione così recisa in favore dei democratici cristiani) ai clericali; e poi fu tratto a dare sempre maggiore importanza alla formazione della coscienza sociale nei lavoratori oltre alla coscienza religiosa. Questa tuttavia rimaneva pur sempre lo scopo ultimo della sua azione, per l'implicita rivendicazione dei diritti della Chiesa, sebbene adesso incominciasse a farsi sentire in lui l'esigenza di una iniziativa sociale autonoma. In tale iniziativa egli si scontrava con il socialismo, la cui influenza sulle classi lavoratrici si andava estendendo di giorno in giorno e, pertanto, si propose di preparare, con il suo lavoro, le masse « alla lotta e al trionfo » sull'avversario; ma, nel tempo stesso, si sarebbe quasi detto che fosse contento della intransigenza con cui il socialismo stesso combatteva la classe dirigente liberale — in quegli anni la rottura appariva irreparabile e la reazione del Rudinì e del Pelloux, sostenuta dal re Umberto I, incontrava l'accanita resistenza dei gruppi parlamentari di Estrema Sinistra, cioè dei radicali, repubblicani e socialisti —. Infatti, nel 1900 scriveva che i « forcaioli (veri sovversivi) », che per lui erano i liberali, erano ridotti « all'estremo e [sentivano] dietro le spalle il *dies irae*: se non lo canteranno altri, lo canteranno i socialisti;... e che *dies irae!* ».

In realtà, il suo principale nemico continuava ad essere non tanto il socialismo — con cui anzi andava d'accordo nella lotta allo Stato italiano, che se per questo era uno Stato di classe, per lui era uno Stato antireligioso —, quanto piuttosto il liberalismo « sfruttatore », a cui risaliva la principale responsabilità delle « stridenti disuguaglianze », dell'oppressione del lavoro, delle condizioni economiche rovinose, della dittatura di pochi che minacciavano e compravano usando diritti politici ed amministrativi negati al popolo. Era stato il liberalismo ad infrangere le istituzioni che, nel regime feudale, avevano assicurato agli artigiani e ai contadini una esistenza meno precaria, rompendo, ad esempio, « i vincoli delle antiche corporazioni », e togliendo « le garanzie al lavoro, isolato di fronte alla potenza moderna del capitale ». La fame, la disperazione per l'ingordo usuraio, o per il fisco che vendeva all'asta il poderetto o la casuccia, o per il capitalista che rovinava le piccole industrie, oppure ancora per la spietata concorrenza della mano d'opera, facevano maledire la società e covare l'ira, l'invidia, l'odio e precipitavano il proletariato nell'anarchia.

Era una classe dirigente — quella liberale — che non aveva saputo provvedere imparzialmente a tutti i ceti, ma che aveva istituito un governo rispondente soltanto ai suoi interessi, un governo da cui nasceva adesso il problema della successione da parte di chi si sentiva capace di assumerla. E don Sturzo aveva la sicurezza che i cattolici potessero aspirare a sostituire

i liberali, essi che erano ancora privati dei diritti che spettavano agli altri cittadini, « liberali progressivi e moderati, radicali unitarii, federalisti repubblicani e socialisti », e che erano considerati come « iloti e servi della gleba ». Lo Sturzo si faceva forte del consenso del popolo, il quale vedeva « chi, se i liberali o i cattolici, gli han fatto e gli fan del bene » e sapeva giudicare « gli uomini che hanno rovinato la nazione e quelli che tentano di salvarla ». Nel marzo del 1900 egli affermava, in questo suo articolo pubblicato su « La Croce di Costantino », che il popolo, « che maledice le tasse e benedice le casse rurali », avrebbe detto l'ultima parola, una parola pienamente favorevole ai cattolici.

Ma questi non potevano porsi come nuova classe dirigente senza un ben definito programma e lo Sturzo, in un altro articolo del dicembre 1900, intitolato « Il nostro programma », esponeva « *ai lavoratori italiani* » in maniera organica le linee fondamentali di tale programma: era naturale che nella società vi fossero forti e deboli, ricchi e poveri, ma non altrettanto naturale che vi fossero anche oppressori ed oppressi, gaudenti e miserabili. La democrazia cristiana voleva che gli oppressi ed i miserabili avessero le forze legali con cui uscire dallo stato di miseria e rivendicare i loro diritti e i loro interessi; essa proclamava inoltre la necessità dell'organizzazione di classe e il riconoscimento da parte dello Stato delle associazioni stesse, come enti autonomi per la tutela dei diritti del lavoro.

In tal modo, i cattolici affrontavano veramente il problema sociale in termini moderni e l'organizzazione di classe era qualcosa di ben diverso dai sindacati misti di datori di lavoro e di lavoratori a cui anche Leone XIII aveva mostrato di tendere e che molti cattolici ancora preferivano. Il programma, in cui lo Sturzo riassumeva e condensava discussioni e dibattiti che si erano svolti vivaci fra i democratici cristiani negli ultimi anni, proseguiva chiedendo, fra l'altro, la creazione di un ministero del lavoro; la formazione di leggi tali da regolare i salari, le ore di lavoro, la disoccupazione, ecc.; la tutela della piccola proprietà; la riforma del « sistema finanziario delle imposte, abolendo a poco a poco quelle che più gravano sugli operai, come i dazi di consumo e i dazi di confine, mettendo la tassa progressiva moderata, per cui chi più ha, più paghi »; una decisa diminuzione delle spese improduttive, come quelle militari, ed un aumento delle altre dirette a migliorare il lavoro e la cultura nazionale. Infine, egli giungeva a formulare una rivendicazione che, nel corso dell'Ottocento, aveva contraddistinto le correnti radicali e giacobine, cioè il *diritto al lavoro,* inteso come un elementare diritto riconosciuto dalla società ad una vita dignitosa. Eppure, anche questo programma, che affermava con tanto vigore i motivi per cui allora, nel 1900, le classi lavoratrici lottavano contro gli ultimi tentativi dei governi reazionari di impedirne l'ascesa, poteva far nascere l'impressione che i democratici cristiani volessero servirsi dei lavoratori per far valere le rivendicazioni della Chiesa nei confronti dei liberali, i quali miravano a sradicare la religione dal cuore degli Italiani e perseguitavano il pontefice.

Uno dei suoi punti fondamentali era, infatti, la richiesta che si ponesse termine al dissidio fra lo Stato e la Chiesa, perché « la Religione di Gesù Cristo [tornasse] a regolare le coscienze degli uomini, la moralità pubblica, la politica degli Stati ». Senza dubbio, alla fine del 1900, la diffusa sicurezza delle correnti di opposizione di essere molto vicine alla vittoria e la sensazione di un profondo e quasi irrimediabile esaurimento di quel ceto che deteneva il potere dal 1860, doveva dare allo Sturzo tanta fiducia e tanta speranza: « La Democrazia Cristiana — proclamava alla fine dell'articolo citato sopra sul programma, con l'accento di chi lanciava al paese una decisiva parola d'ordine —, benedetta dal Papa, solleva in Italia la bianca bandiera guelfa sulla quale sta scritto: Chiesa, Italia, Popolo ».

Su queste basi, secondo lui, si poteva e si doveva lottare nella certezza del successo, tanto più che egli stesso aveva superato il lungo contrasto fra la civiltà moderna ed i cattolici, i quali non si trovavano più su posizioni retrograde, contrarie alle libere istituzioni; essi anzi erano ora più avanzati dei liberali, perché volevano che la base democratica della costituzione si allargasse con una diretta partecipazione delle masse popolari. Inoltre, nutrendo l'aspirazione a diventare la nuova classe dirigente, i cattolici dovevano inserirsi nella migliore tradizione del nostro Risorgimento per apparirne i continuatori. Già la *Civiltà cattolica* aveva cominciato nel '98 a *sbugiardare* « il grido settario » che il papato fosse il « gran nemico d'Italia », in alcuni articoli sulla causa nazionale negli anni 1847-'48-'49; nel novembre del 1900 lo Sturzo affermava che i cattolici difendevano e facevano loro « il principio di nazionalità e di unità della patria », e che volevano l'Italia regina del mondo, « per mezzo del papato libero e indipendente », e grande e pacifica « civilmente e religiosamente ».

Rispuntava, come si vede, il programma guelfo, ma, a parte questa costante intonazione religiosa del suo pensiero, la fede nelle libere istituzioni democratiche dello Sturzo era sincera, perché egli credeva nel « progresso storico » che gli faceva respingere con sdegno anche il solo sospetto che potesse preferire il governo assoluto. Due anni più tardi, nel 1902, questo processo di giustificazione del passato in base all'idea di progresso era da lui portato più avanti: guardando gli eventi da filosofo, « che scruta l'anima delle cose e il fatale andare della storia », affermava che l'idea fondamentale del movimento dalla rivoluzione francese alla presa di Roma era il principio della libertà sposato a quello della nazionalità. Il « formalismo cesaristico », il « servilismo dei potenti e l'apatia dei popoli », il regime poliziesco avevano fatto nascere « il bisogno di libertà e di nazionalità da per tutto; e le nazioni civili si trasformarono, con un vertiginoso, irrompente, rivoluzionario movimento, nei loro rapporti interni ed esterni ». L'avvento della democrazia corrispondeva ad una profonda esigenza della società, ad una legge ineliminabile della evoluzione storica, perché il progresso « c'incalza anche nolenti, ci trascina anche se vogliamo resistere, o per lo meno ci abbatte ». La legge del progresso, osservava convinto nello stesso discorso commemo-

rativo della *Rerum Novarum,* spinge e incalza i popoli, i quali corrono, corrono senza mai arrestarsi. Sembra quasi di sentire l'intensa fiducia del positivismo nella continua evoluzione della vita e della storia, in un incessante ascendere verso superiori forme di convivenza umana; e, senza dubbio, lo Sturzo doveva avere appreso qualcosa dal positivismo, che allora era l'atmosfera impalpabile di cui tutti, più o meno, vivevano.

La borghesia liberale, dopo aver creato la nazione, era decaduta a classe conservatrice e reazionaria di fronte ai germi di un sollevamento politico-sociale che si andavano sviluppando nell'animo delle plebi. Era un nuovo elemento del divenire che entrava nella vita ordinaria delle nazioni e che faceva risaltare la decadenza del liberalismo, che aveva esagerato la nobile tendenza di libertà riducendola « all'individualismo atomico, disorganico, antisociale » e che aveva corrotto l'altra nobile tendenza di nazionalità, riducendola « alla concezione pagana della patria, rappresentata dallo Stato panteistico, accentratore e assorbente, che preme sulla vita e sul bene dei popoli ».

Poteva quasi sembrare che vi fosse, in una simile interpretazione del cammino percorso dalla borghesia da classe ascendente e progressiva in un primo momento a classe reazionaria in un secondo, un ricordo del marxismo, il quale da un simile giudizio traeva la necessità e la certezza dell'inevitabile trionfo del proletariato. Il socialismo era, infatti, una delle risposte, che allora appariva molto efficace, al travaglio in cui si dibatteva il liberalismo, ed una delle soluzioni che riapriva i cuori alla speranza di un avvenire migliore. L'altra risposta e l'altra soluzione era quella data dallo Sturzo, che, anche in questo caso, procedeva d'accordo con il socialismo nella critica al « presente ordinamento sociale »: la soluzione che egli prospettava, però, differiva profondamente da quella socialistica, perché consisteva nel riporre il pontificato romano « a capo della civiltà e del progresso ».

Nell'entusiasmo di questa soluzione, lo Sturzo trovava accenti commossi per celebrare la fatale ascesa del popolo rigenerato dal principio cristiano: « Ascèndi, o popolo! è il grido che sorge dalle profonde latebre dell'animo turbato contro la servitù, l'ingiustizia, nelle forme acute del male sociale [....]. È fatale la tua ascensione, la tua lotta, il tuo trionfo, o popolo! ». La stessa fede nella immancabile vittoria del proletariato aveva Filippo Turati, il quale la derivava dalla educazione positivistica, che l'aveva abituato a considerare il progresso quasi un fato inesorabile, oppure il comando di una legge superiore alla storia: ogni tappa guadagnata era una nuova base d'operazione per conquiste ulteriori e così via sino all'ultima conquista definitiva, che avrebbe realizzato le più alte aspirazioni dell'umanità in un regno di libertà e di dignità umana. Per lo Sturzo tale regno finale era quello dominato dal « principio eterno di giustizia e di amore » predicato dalla Chiesa, in favore del quale combattevano i democratici cristiani sforzandosi di adeguare ad esso gli ordinamenti sociali.

* * *

Intanto, nel 1902, erano intervenuti due avvenimenti che avrebbero, di lì a poco, modificato profondamente l'azione del sacerdote siciliano. I democratici cristiani erano andati acquistando, negli anni precedenti, una sempre più chiara coscienza di se stessi ed avevano approfondito il loro distacco dai cattolici conservatori, che, temendo il socialismo, rispondevano all'appello dei liberali per una comune difesa. In particolare, nelle elezioni politiche del 1901 — le prime dopo i tristi avvenimenti del 1898 e che segnarono una sconfitta dei partiti governativi impegnati in una politica contraria alle libertà costituzionali — si videro, forse per la prima volta dall'unità, i preti accorrere in veste talare (osservava con aperta riprovazione il Murri) alle votazioni; membri di associazioni cattoliche formare manifesti elettorali, costituire Comitati, dispensare favori, accaparrare voti, condurre elettori alle urne, assicurando in molti luoghi la vittoria del candidato ministeriale (a questo intervento del clero si dovette la caduta del Bissolati a Robecco d'Oglio, del Treves a Torino, del Battelli ad Urbino, ecc.). Inoltre, dal governo e dai suoi agenti erano venute insistenti lusinghe ai sacerdoti ed ai cattolici perché si recassero alle urne, « chiedendo almeno neutralità se non sempre il concorso positivo — così scriveva ancora il Murri sulla 'Cultura sociale' —, fingendo permessi ed accordi di vescovi e cardinali per ingannare gli sciocchi. E gli sciocchi si sono lasciati ingannare ». Invece, le simpatie dei democratici cristiani andavano all'Estrema Sinistra, che era tornata alla Camera notevolmente rafforzata, ed ai partiti popolari, « alimentati vivacemente dalle più intime correnti di progresso che racchiuda la società nostra ». Anche lo Sturzo si dimostrava, sempre sulla « Cultura sociale », contento del risveglio dei partiti popolari in Sicilia, soprattutto perché un tale risveglio rivelava la lenta formazione di una nuova coscienza, in una terra dove il diritto elettorale era una merce che si scambiava « col denaro e colle protezioni o col potere amministrativo ». Né la « Cultura sociale », l'organo dei democratici cristiani, nascondeva la sua viva approvazione alla lotta che le correnti dell'Estrema conducevano in Parlamento con tenacia e costanza, fiduciose nella bontà della loro causa. « L'Estrema rappresenta [....] la protesta e la resistenza del paese contro l'attuale indirizzo politico; e rappresenta anche le tendenze verso riforme sociali profonde e verso una vita politica radicalmente diversa ».

Un altro motivo vigorosamente affermato dai democratici cristiani era quello dell'organizzazione del salariato come classe a sé, « in contrasto con gl'imprenditori e i detentori del capitale, anche se cristiani e cattolici ». Lo Sturzo aveva chiesto, come si è visto, il riconoscimento delle associazioni « come enti autonomi per la tutela dei diritti del lavoro » ed il Murri afferma di avere accettato, con i suoi amici, anche gli scioperi, « come mezzo di lotta » e di averne qualche volta promossi.

Un altro sintomo del desiderio di una maggiore libertà da parte dei

democratici cristiani era, ad esempio, l'osservazione del Murri che la vecchia astensione elettorale fosse finita e che ne fosse cominciata un'altra, « frutto della coscienza chiara e del pensiero dirigente di pochi »: un nuovo astensionismo che si faceva forte delle immutate direttive pontificie e che si opponeva alle defezioni dei cattolici conservatori, tanto numerose da fare esclamare al Treves che i democratici cristiani erano isolati e non avevano alcuna efficacia nella direzione effettiva delle forze cattoliche. Un altro sintomo ancora era l'esplicita richiesta avanzata dal Murri, dopo il congresso di Roma del 1900 (in cui riuscirono vittoriosi i criteri da lui lungamente sostenuti sulla sua rivista), che si riformasse l'organismo e gli indirizzi dell'Opera dei Congressi, l'associazione che, dal 1874, aveva diretto l'azione dei cattolici in difesa delle prerogative della Chiesa. La maggioranza di ieri era diventata, a Roma, minoranza e siccome le forze interne dell'Opera, impegnate in una politica conservatrice, si erano dimostrate « poco atte a combinarsi in una riforma », il Murri stesso si diceva lieto « dell'impulso decisivo che questa volta viene — a quanto si dice — dall'alto ». E, per non creare ostacoli a tali riforme interne, egli rimetteva « a domani il pensiero d'ogni nostro lavoro organizzato ». Infine, uno dei dati più costanti nell'atteggiamento dei democratici cristiani era la recisa avversione alla borghesia liberale — che chiudeva la via all'affermarsi di partiti nuovi — e al suo Stato, come diceva lo Sturzo nel giugno del 1901, « accentratore, panteistico, antisociale, ateo », nel cui « immane corpo disorganico e caotico », si sviluppavano « i germi mortiferi dell'affarismo parlamentare, dell'intrigo politico, della compra e vendita del voto, della irresponsabilità dei governanti, di tutto un deforme e viziato ambiente, in cui pullulano i Crispi censurati, i plichi-Giolitti, e le banche romane [....] ».

Era, come si vede, un vivace fervore di polemiche, una fiduciosa attesa di nuovi sviluppi, che rendeva i democratici cristiani, ancora in pochi, sicuri dell'avvenire. Ma, il 18 gennaio del 1901, Leone XIII, con l'enciclica *Graves de communi*, raffreddava quel fervore e cercava di togliere a quella attesa quanto essa poteva avere di veramente innovatore. Riconosceva, il papa, l'importanza della democrazia cristiana e affermava che l'azione dei cattolici in favore e a sollievo della plebe si accordava in pieno con lo spirito e con i perpetui insegnamenti della Chiesa; eppure a tali premesse faceva seguire conclusioni che profondamente discordavano con quelle. Infatti, alla organizzazione autonoma dei sindacati operai opponeva la « collaborazione delle classi », perché le classi superiori non meno delle più basse « valgono alla conservazione e al perfezionamento della società »; alla violenta lotta contro il ceto dirigente liberale opponeva la necessità di rispettare i « diversi poteri civili » e di obbedire « ai loro giusti comandi »; alle incertezze o addirittura al tacito accordo con i socialisti nella stessa battaglia opponeva i sommi interessi della società, minacciati da « un cumulo troppo ampio di sventure », dalle « tenebre di occulte congreghe » e dagli « sconvolgimenti esiziali » della setta che trascinava gli uomini nell'errore, ed infine esortava

a combattere il pericolo mediante « la benevola cooperazione di coloro che per nascita, per censo, per ingegno e per educazione godono di maggiore autorità fra i cittadini » (il che significava sostanzialmente rinnegare la posizione assunta dai democratici cristiani e incoraggiare invece i cattolici conservatori nella loro alleanza con i liberali in funzione anti-socialista). Concludendo la sua enciclica, il pontefice negava l'auspicata indipendenza dalla gerarchia ecclesiastica (i giovani si richiamavano così spesso e così volentieri alle parole del papa proprio per sottrarsi all'autorità dei vescovi, ritenuti, per lo più, contrari alla loro azione), e anzi richiamava tutti, individui e società, con una certa durezza, al dovere di prestare una piena obbedienza ai vescovi e di sottomettere ad essi il movimento cattolico.

Era un grave colpo e la stampa italiana, unanime, dal *Corriere della Sera* all'*Avanti!*, interpretò questa nuova espressione della volontà di Leone XIII come una sconfessione della *Rerum Novarum*, un passo indietro che faceva di nuovo apparire la Chiesa sotto un aspetto conservatore, come disse l'*Avanti!*, e presa da timori reazionari, come scrisse la *Tribuna*. Che questo fosse in realtà il significato dell'enciclica fu dimostrato da un articolo della *Civiltà cattolica* del 20 aprile 1901 (*Liberali e cattolici di fronte al socialismo*), in cui si offriva apertamente ai liberali l'aiuto della Chiesa per combattere il pericolo del socialismo, purché essi rinunciassero ai « pregiudizi irreligiosi » che ancora ne regolavano l'azione. Ma i democratici cristiani non vollero intenderla in questo senso ed il Murri disse che Leone XIII aveva fatto suo il programma e mostrò di ritenere che sulla base della *Graves de communi* sarebbe stato possibile continuare il lavoro in mezzo alle classi lavoratrici. Soltanto moderò la sua vivace polemica contro i cattolici conservatori e offrì « lealmente ed onestamente » la mano agli avversari per raggiungere quella unità che era stata richiesta dal papa. Lo Sturzo, poi, anche in sèguito, non parlò quasi mai di questa enciclica e si richiamò sempre alla *Rerum Novarum*, come a quella che aveva posto la Chiesa « a capo e condottiera delle giuste rivendicazioni del proletariato e promotrice e fondatrice della ricostruzione organica della società »; e quando ne parlò, anch'egli la disse favorevole all'indirizzo democratico cristiano.

L'altro avvenimento d'importanza fondamentale di questi anni fu la formazione del gabinetto Zanardelli-Giolitti, un gabinetto liberale di sinistra, che Vittorio Emanuele III, interpretando lo stato d'animo del paese, preferì ad un altro presieduto dal Sonnino, il quale avrebbe potuto guidare soltanto un ministero di destra. Questo nuovo governo, diretto in sostanza dal Giolitti, ministro dell'Interno, ridiede al vecchio ceto liberale quella iniziativa anche nel campo sociale che lo Sturzo credeva avesse definitivamente perduto. La « politica a larga base democratica, poggiante verso l'estrema », quale quella attuata appunto dal Giolitti, toglieva forza ed efficacia alle accuse che erano state giustificate sino allora dai governi reazionari; ed infatti i socialisti, guidati allora dal Turati, avviarono una collaborazione, ora segreta ora palese, convinti che il diritto di associazione francamente riconosciuto e l'im-

parzialità dello Stato nei conflitti fra lavoratori e capitalisti fossero due principî tali da favorire notevolmente l'ascesa pacifica del proletariato. Ma lo Sturzo non poteva riconoscere altrettanto i vantaggi e i benefici di un regime sinceramente liberale, se non voleva rendere vana e inutile tutta l'azione dei democratici cristiani. Così, dichiarò di non nutrire alcuna benevolenza verso « il presente governo », ritenuto da lui uguale a tutti gli altri che l'avevano preceduto, ed ìmpari, al pari di quelli, « per ingenito principio ad avviare a bene, moralizzare, elevare alle lotte civili il movimento sociale dell'oggi »; in particolare, nella « furbesca politica parlamentare di Giolitti », egli trovava « un elemento demoralizzatore di tutta la vita pubblica, inquinata interamente dal tornacontismo parlamentare ». La responsabilità degli eccidi di lavoratori, che pur continuavano ad avvenire in varie parti d'Italia, risaliva, per lui, « al sistema governativo, sia di Giolitti, che di Zanardelli, che di qualsiasi altro ». In due anni — lo Sturzo scriveva nel 1904 ed il Giolitti aveva costituito il suo nuovo ministero nel 1903 — non una « savia riforma sociale » era stata portata avanti, sicché il paese sentiva ancora « fremiti di rivoluzione », come li aveva sentiti prima del '900.

Nulla, pertanto, era cambiato e questa aspra critica avrebbe potuto ricordare le generiche condanne marxiste della borghesia come classe reazionaria, se non si comprendessero bene i motivi da cui essa era ispirata, che erano soprattutto quelli di consentire ai democratici cristiani di continuare a vivere ed a lavorare. Egli aveva prima messo in rilievo la decadenza reazionaria della classe dirigente liberale e adesso non poteva ammettere che questa classe si fosse ripresa. Nell'ottobre del 1904 ritornava sulle sue riserve: il governo Giolitti era, *come gli altri*, un « governo di opportunisti, sia nel campo finanziario, sia nel campo sociale ». Tuttavia, lo Sturzo riusciva a cogliere qualche aspetto di quel governo, che poi era forse il più importante, cioè il trasformismo, l'ondeggiare fra sinistra e destra, in un continuo moto pendolare: troviamo in esso, disse, « il contrasto delle tendenze conciliate dall'equilibrio: il giusto rispetto della libertà generale, che diviene condiscendenza politica verso gli elementi sovversivi [....]; e la necessità della tutela dell'ordine pubblico, che arriva alla reazione: è il modo di contentare barcamenandosi, per tirare avanti fin che si può ».

Perciò, gli anni fra il 1902 ed il 1905 furono, per lo Sturzo, anni piuttosto difficili in cui egli dovette lottare contro queste avversità, quelle che gli provenivano dalla posizione del papato, sempre più conservatrice con Pio X succeduto a Leone XIII nel 1903, e quelle derivantigli dal governo liberale del Giolitti. Ben più gravi, senza dubbio, furono gli ostacoli che gli provennero dalla volontà del nuovo pontefice, quasi subito rivelatasi contraria al programma popolare della democrazia cristiana. Nel 1903 si era tenuto, a Bologna, il congresso dell'Opera che vide lo scontro fra le due generazioni di cattolici, rappresentanti due culture diverse e quindi due diverse e molto spesso contrastanti « attitudini alla vita pubblica, agli studi, all'azione ». La vittoria, « assoluta e definitiva », andò ai giovani, i quali

avevano l'appoggio anche del presidente dell'Opera, Grosoli, che aprì il congresso con un « franco e caldo atto di fede nella libertà, nell'avvenire, nel carattere e negli ideali » dei democratici cristiani. Lo Sturzo, fu rincuorato da tali risultati e anche dal consenso di Pio X, che, nel novembre del '903, lo aveva in una udienza esortato a proseguire per quella « via tracciata da circa nove anni di lavoro e di lotta ed aveva anche posto, per il momento, fine alle accuse mosse dai clericali contro i democratici cristiani, « presentati al pubblico come ribelli al Papa e come un pericolo per la Chiesa », con un comunicato in cui si diceva che il conte Grosoli continuava « a godere la piena fiducia della Santa Sede ». Un altro atto del pontefice parve venire incontro alle esigenze di don Sturzo, ed esso fu il rinnovato divieto (reso noto con il *motu-proprio* del 18 dicembre '903) ai cattolici di prendere parte a « qualsivoglia azione politica ». Era di nuovo esplicitamente imposta una rigorosa osservanza del *non expedit*: i democratici cristiani, affermò su « La Croce di Costantino » il *crociato* [don Sturzo], non potevano che rallegrarsi di una simile posizione del papa, essi che avevano sempre sostenuto « nella pratica l'efficacia e la forza » dell'astensione e che avevano cercato di promuoverne una applicazione « collettiva e cosciente ».

Ma, nel tempo stesso, c'era anche qualcosa, nel *motu-proprio* di Pio X, che non incontrava del tutto l'approvazione di don Sturzo: il divieto alla democrazia cristiana di « immischiarsi con la politica » non andava inteso, secondo lui, in senso assoluto perché se ai cattolici era « proibita la vita politica del governo, del parlamento e dell'elettorato », non altrettanto proibite dovevano essere « le attività di vita civile legate allo svolgersi della politica della nazione ». La stampa politica dei cattolici italiani era un fatto con tradizioni notevoli; il diritto delle petizioni da essi esercitato era « un diritto e un atto di vita politica »; la rivendicazione ferma del diritto di associazione era anch'esso un atto di vita politica, come pure tale era la partecipazione alla vita amministrativa dei municipi e delle province.

Erano i primi sintomi di un disagio, di fronte alle direttive pontificie, che doveva, poco dopo, farsi più acuto: il 19 luglio '904 l'*Osservatore romano* sconfessava le istruzioni del Grosoli ai comitati diocesani e il 30 il segretario di Stato, Merry del Val, comunicava la decisione di Pio X di sciogliere *definitivamente* l'Opera dei congressi, tranne il secondo gruppo, quello economico, deplorando la « mancanza d'intesa, concordia ed unità » dei cattolici; avvertiva inoltre che non si sarebbe più potuto tenere alcun congresso senza una speciale autorizzazione della Santa Sede. Le prime reazioni dello Sturzo furono amare: egli notò subito, in quei momenti « trepidi e dolorosi », diffondersi nei gregari, negli operai e negli agricoltori della sua Sicilia, aderenti al movimento, « un senso di sfiducia e una penosa tensione di spirito, che paralizza ogni movimento e che tronca ogni energia ». In una lettera a Filippo Meda, citata da G. De Rosa, parlò ancora di « momenti di sconforto » ed attribuì la vittoria dei « refrattari e conservatori » alla scarsa conoscenza che il papa avrebbe avuto delle con-

dizioni della democrazia cristiana ed alla preoccupazione *legittimista* che, ne era sicuro, doveva avere influito non poco sulla segreteria di Stato. L'unità dei cattolici, che era stato il programma di Leone XIII, era ora infranta dall'attacco degli elementi conservatori e con essa svaniva il sogno di una fervida iniziativa sociale. Tuttavia, lo Sturzo cercò di trovare e di indicare l'aspetto positivo delle decisioni di Pio X, il quale avrebbe avuto, come scrisse nell'agosto, il « gran merito » di avere pienamente intuito e riconosciuto che le forze che componevano l'Opera erano rimaste eterogenee e che il prevalere dei *vecchi* aveva sfasciato « l'organismo *fittizio* »; cercò, insomma, di dare a quelle decisioni un significato non del tutto contrario alle sue idee e di nascondere a se stesso e agli altri gli intenti conservatori da cui era stato mosso il pontefice.

Ma questi intenti si fecero, nei mesi seguenti, sempre più chiari: nel settembre, lo sciopero generale, proclamato dai sindacalisti (che allora controllavano il partito socialista) in sèguito ad alcuni scontri avvenuti nel Mezzogiorno fra la polizia e i contadini in cui si erano avuti diversi morti nelle file di questi ultimi, spinse il Giolitti a sciogliere la Camera e ad indire nuove elezioni su una « formula — come disse il Turati — negativa », una formula cioè moderata e conservatrice in quanto invitava il corpo elettorale a respingere le esorbitanze dei sovversivi. Era l'occasione attesa dal papa, il quale capì — come affermò il Bissolati in un articolo scritto per i « Sozialistische Monatshefte » — che avrebbe potuto approfittare dello spavento nato « nell'anima dei conservatori italiani » per « vendere più caro il suo aiuto ». Così, anche se non abolì ufficialmente il *non expedit*, lasciò tuttavia correre, e, instaurando la regola del caso per caso, rese più sensibile la vittoria dei candidati ministeriali moderati.

Lo Sturzo reagì vivacemente contro questa svolta decisiva, che rendeva impossibile « la formazione di un nostro partito civile sociale e politico, che pigli parte alla vita nazionale con proprio programma e proprie idealità ». L'accento cominciava a spostarsi sul partito sociale e politico, mentre l'offensiva delle correnti conservatrici autorevolmente sostenute da Pio X, gli faceva dimenticare, in parte, la difesa degli interessi religiosi, che pure alcuni anni prima avevano avuto così grande importanza nella sua azione. Del resto, la stessa tattica adottata dalla Santa Sede stava a dimostrare che essa aveva rinunciato alla protesta contro lo Stato italiano, e questo modificava profondamente l'atteggiamento anche di coloro che non accettavano tale nuova tattica. Appoggiando i moderati, affermava ancora lo Sturzo, « si è fatto opera di reazione, si è andato contro un complesso di aspirazioni e di vitalità, che rispondono ai bisogni del proletariato ». La lotta si faceva sempre più aspra ed ormai presentava scarse speranze di successo; ma restava da fare ancora un tentativo, quello di dichiarare la necessità di un « regime intervezionista puro ». « I tempi cambiano e le vicende maturano », e proprio lui che era stato uno dei più intransigenti sostenitori del « regime astensionista puro », adesso approvava l'intervento

nelle contese elettorali, allo scopo di favorire la formazione, in Parlamento, di un gruppo che indicasse « l'esistenza di una forza che avanza », di una forza autonoma non subordinata ai partiti governativi. Lo Sturzo scriveva queste parole il 20 novembre '904 ed il Murri, nel dicembre, ribatteva, sulla sua « Cultura sociale », l'urgenza di « accettare e far nostra l'agitazione e l'organizzazione elettorale », per « avvivarla e condurla » ai fini che i democratici cristiani intendevano raggiungere.

« Perché non sperare oggi? », concludeva don Sturzo; e certo, la speranza era possibile perché egli continuamente adeguava la sua condotta alla mutata situazione, perché non si irrigidiva in una pregiudiziale che era stata superata e dimenticata soprattutto dagli avversari. Così, in un discorso letto al circolo di cultura di Caltagirone il 24 dicembre 1905, prendeva apertamente posizione contro la « parte conservatrice e refrattaria », contro « le posizioni della gerarchia ecclesiastica, e specialmente del papa », contro la condanna, legittimistica e borbonica, delle « nuove forme civili, delle nuove aspirazioni e ideali nazionali, del nuovo flusso di vita » che pervadeva la terza Italia. Perché, caratteristica essenziale del suo pensiero in questo momento è l'accettazione franca e sincera del « terreno comune della vita nazionale » sul quale si ponevano tutti gli altri partiti che lottavano « con le armi moderne della propaganda, della stampa, dell'organizzazione, della scuola, delle amministrazioni, della politica ». Egli affermava che l'unità della patria era stata provvidenziale perché l'Italia divisa in sette Stati avrebbe subìto cose ben peggiori che non « lo scadere dei costumi, la lotta alla chiesa, il trionfo del liberalismo e la propaganda sovversiva ». Ed a chi obiettava che una simile convinzione avrebbe contribuito a rafforzare lo Stato italiano e ad indebolire la Chiesa, egli rispondeva: « tutto ciò è nel corso naturale degli eventi ». Nulla avrebbe potuto spostare il fatto dai termini in cui esso era e crearne un altro; di conseguenza, occorreva prendere atto di tale situazione e rinunciare alle « vecchie concezioni clericali » che non consentivano che il lamento o l'insulto. Lo Sturzo, così, giungeva ad avvertire la necessità di una leale separazione delle due autorità, dello Stato e della Chiesa, ciascuna delle quali sentisse « i doveri della neutralità nei rispettivi campi, civile e religioso ».

Queste affermazioni avevano una notevole importanza in quanto toglievano al partito dei cattolici la necessità di « divenire l'esponente di una ragione politica e territoriale del romano pontefice »: esso, invece, « come partito e nel concreto della vita della nazione », avrebbe dovuto disinteressarsi di tali rivendicazioni « concrete e tassative ». I cattolici, egli aggiungeva con vigore, dovevano staccarsi « dalle forme di una concezione puramente clericale » e svilupparsi « dalla concezione univoca della religione » per mettersi « a paro degli altri partiti nella vita nazionale, non come unici depositari della religione o come armata permanente delle autorità religiose che scendono in guerra guerreggiata, ma come rappresentanti di una tendenza *popolare nazionale* nello sviluppo del vivere civile »; la forza dei cat-

tolici, diceva ancora, « è e resta civile nella sua caratteristica e nella sua finalità immediata » perché lo spirito della vita pubblica e del pensiero moderno non poteva assumere « le guise di una lotta religiosa ». Un partito, pertanto, *aconfessionale* e *democratico* e l'accento batteva con insistenza sul suo contenuto democratico: la democrazia, « la sento come un istinto; è la vita del pensiero nostro ». Le scissioni dei cattolici non gli facevano più paura, anzi riteneva che esse derivassero necessariamente « da ragioni storiche e logiche » e che rispondessero « alla realtà del progresso umano ». Era, questa, una posizione che traduceva la lotta violenta contro lo Stato liberale di una volta in termini di competizione civile, senza la volontà di giungere alla conquista dell'avversario.

Insomma, il partito dei cattolici italiani, con tale impostazione dello Sturzo, operava il passaggio da partito anti-costituzionale, quale era stata anche la democrazia cristiana, a partito costituzionale, che poteva, perciò, aspirare a governare il paese nella sicurezza che nessuna offesa sarebbe stata portata alla coscienza laica dei cittadini e che non sarebbero stati ristabiliti i poteri della Chiesa medioevale. Ma gli intenti conservatori di Pio X erano troppo precisi per permette ad un simile partito di agire e lo Sturzo finì col rivolgersi sempre più ai problemi amministrativi ed alla difesa delle autonomie comunali; anche qui, però, con una differenza sostanziale perché mentre prima definiva lo Stato una « enorme piovra » che sovvertiva le ragioni municipali, paralizzava le attività paesane e le travolgeva nell'agitarsi scomposto dei partiti, dopo l'amara esperienza del 1904 e dopo il nuovo orientamento del suo pensiero, pur rimanendo fedele alle libertà amministrative, riconosceva che nella vita dei Comuni vi erano « troppe lacune e notevoli deficienze » e che era necessaria « una elementare vigilanza governativa, che senza violare il principio di libertà [riuscisse] di controllo e di aiuto ».

* * *

Il discorso del 1905 era stato, come disse lo Sturzo in una lettera a Stefano Cavazzoni del 22 novembre 1918, l'ultima sua affermazione « del vecchio movimento democratico cristiano », in cui aveva sostenuto che « un partito cattolico, come tale » non avrebbe potuto esistere, e che « gli organismi dell'azione cattolica non [avrebbero potuto] tramutarsi in organi di partito politico ». La sua partecipazione alla vita pubblica era stata, dopo di allora, come abbiamo detto, molto limitata; tuttavia, egli aveva avversato, nel 1913, il patto Gentiloni, nella sua qualità di consigliere dell'unione elettorale cattolica, perché esso aveva legato « ancora di più i cattolici alle consorterie clerico-moderate », sebbene avesse anche sviluppato due reazioni: « l'anticlericale e socialista e quella dei cattolici sociali (organizzatori di leghe operaie e di cooperative contadine) e dell'ala democratica cristiana, ancora diffusa come tendenza pur non avendo una propria organizzazione ». Era stata questa fedeltà ai vecchi ideali che gli consentiva ora, nell'imme-

diato dopoguerra, di riprendere il programma della democrazia cristiana, anche se questo nome non sembrava più rispondere alle necessità del momento e di riprenderlo al punto in cui esso era giunto in sèguito alle ultime formulazioni del 1905 sul partito cattolico aconfessionale e nazionale.

Infatti, c'erano tutte le condizioni favorevoli: la vittoria degli alleati aveva segnato il definitivo trionfo dello spirito liberale e di nazionalità ottocentesca; aveva creato le nuove sorti dei popoli affrancati ed aveva spazzato via « quegli ordinamenti — così disse lo Sturzo in un suo discorso tenuto a Milano il 17 novembre 1918 con cui si ricollegò a quello del dicembre 1905 — che nelle tradizioni di potenza e di forza, ripetevano la vecchia parola di predominio ». Era, questo, un risultato di cui occorreva tener conto e nessuno avrebbe potuto farlo meglio del sacerdote siciliano, il quale da tempo sosteneva la necessità per i cattolici di accettare le conquiste della rivoluzione liberale e di agire sul loro terreno. Ancora una volta, poteva sembrargli che la lotta politica si impostasse nei termini dei primi anni del secolo, quando aveva ritenuto che l'esaurimento della classe dirigente aprisse la via all'affermazione dei cattolici. I liberali e i massoni erano gli esponenti politici della borghesia che tramontava e anche adesso, come nel 1900, sembrava che del crollo della borghesia e del liberalismo dovessero approfittare non solo, e non tanto, i cattolici, ma anche, e soprattutto, i socialisti, i quali avevano una salda organizzazione e si trovavano in una posizione migliore per l'assalto decisivo.

Ancora una volta, perciò, le due concezioni, la spiritualista e la materialista, si trovavano collegate « nelle convulsioni dell'oggi », ed esse avrebbero polarizzato « le energie umane disorientate e in crisi, preparando le forme esteriori nel nuovo più largo conflitto morale ». Alcune riforme erano sostenute concordemente da cattolici e da socialisti, come, in particolare, la rappresentanza proporzionale contro « l'atomismo del collegio uninominale ». Ma in parecchi altri punti le due correnti politiche e sociali si differenziavano notevolmente ed i cattolici, per risolvere « la crisi fortissima del dopoguerra », proponevano il decentramento amministrativo, da estendersi anche al mondo del lavoro e della produzione con il riconoscimento giuridico dell'organizzazione di classe (tutte vecchie rivendicazioni della democrazia cristiana, divenute però più coscienti ed affermate con maggiore energia) e con una fiduciosa libertà concessa alla iniziativa privata. Come si vede, lo Sturzo, prima ancora di costituire il nuovo partito e prima ancora di sapere quale rispondenza esso avrebbe trovato nel paese, mirava già a sostituire nel governo il ceto dirigente liberale e si preoccupava più che delle resistenze che gli sarebbero venute da questa parte, di quelle che gli avrebbero mosso i socialisti.

Il 18 gennaio 1919, da Roma, veniva lanciato a « tutti gli uomini liberi e forti », l'appello, cui faceva sèguito il programma, al quale si domandava l'adesione in nome del *partito popolare italiano*. Si poteva notare l'intenzione di mettere in rilievo il carattere popolare del nuovo partito, che si

assumeva la difesa degli interessi del lavoro industriale ed agricolo, per quanto non si nascondessero le tendenze interclassiste, quando si richiedeva la collaborazione, per il largo decentramento amministrativo, « degli organismi industriali, agricoli e commerciali del capitale » e quando si insisteva sul rispetto della personalità individuale e della iniziativa privata. Inoltre, leggendo l'appello e il programma non si poteva nascondere l'impressione che, come era già avvenuto agli inizi della democrazia cristiana, nel 1896-'97, l'intento principale del partito popolare fosse quello di ristabilire la « libertà e indipendenza della chiesa », garantendole la « piena esplicazione del suo magistero spirituale ». La coscienza cristiana era considerata « come fondamento e presidio della vita della nazione, delle libertà popolari e delle ascendenti conquiste della civiltà nel mondo ». Pertanto, poteva veramente sembrare che il nuovo movimento dei cattolici avesse come suo predominante intento quello di lottare per ristabilire le prerogative della Chiesa, proprio in un momento in cui questa era disorientata per i risultati della guerra; la quale infatti, riconoscendo i diritti dei popoli e delle nazioni, grandi e piccole, all'autonomia, aveva colpito molto gravemente il papato che aveva condotto una lotta incessante, durante il secolo XIX, contro la visione liberale prendendo sempre le parti degli Stati assolutisti. Il Murri, esaminando il programma del gennaio '19, osservava che il largo decentramento poteva celare la volontà di indebolire lo Stato e di aprirsi la via più facile alla penetrazione nei suoi organi; che proclamare l'integrità della famiglia e richiederne « la difesa contro tutte le forme di dissoluzione e di corrompimento » voleva dire « fare opera efficace di penetrazione sociale e civile » identificando, in tal modo, « il partito con la religione »; che sostenere la libertà di insegnamento in ogni grado era il programma massimo, « nel quale si rispecchia evidentemente un concetto dello Stato che vuota questo di ogni contenuto e sostanza etica e ideale propria, a vantaggio della Chiesa »; che, infine, affermare la libertà e indipendenza della Chiesa (nell'art. 8, il più importante, eppure cacciato in mezzo a una lunga serie di rivendicazioni politiche e sociali), indicava una « contraddizione insanabile » e mostrava come il nuovo partito non fosse che l'antica democrazia cristiana, depauperata « di ogni tendenza modernistica ». In verità, come diceva ancora il Murri, i democratici cristiani erano stati perseguitati e avevano dovuto rinunciare ad ogni attività, mentre i popolari erano visti con favore dal Vaticano (sebbene *La Civiltà cattolica* muovesse, « con amichevole franchezza », alcune critiche, fra cui la più importante era che ci si fosse dimenticati, parlando del papato, di aggiungere un cenno esplicito oltre al magistero, anche « al ministero, e all'impero o giurisdizione », necessaria alla Chiesa per esercitare, con pienezza di autorità, la sua missione).

Né il I congresso del partito popolare, tenuto a Bologna nel giugno del 1919, valse a dissipare il sospetto che i popolari volessero riaffermare l'influenza del papato e della Chiesa nella vita italiana. Don Sturzo disse sì che il partito non poteva trasformarsi « in ordinamento di chiesa », né

poteva essere « emanazione e dipendenza di organismi ecclesiastici o avvalorare della forza della chiesa la sua azione politica », e neppure « parlare in nome della chiesa », ma i *confessionalisti*, guidati da padre Gemelli, condussero una seria battaglia per far riconoscere « l'anima cristiana del partito », il quale avrebbe dovuto anche farsi promotore di un dibattito nel paese intorno « alla posizione intollerabile fatta alla Santa Sede ». Lo Sturzo, riconfermato all'unanimità segretario politico, cercò di respingere queste estreme richieste affermando di non voler dare l'impressione al paese di « ripetere una seconda faccia dell'azione cattolica italiana »; gli amici dovevano accettare le sue dichiarazioni e prendere atto « dello slancio di amore e di sentimento religioso, di fiducia nel capo della religione, di vitalità riferentesi a tutta la nostra vita cattolica italiana, attraverso i secoli ed ultra », e non fare questioni di ordini del giorno. In realtà, nell'ordine del giorno conclusivo non vi era alcun accenno a tali scottanti problemi, e, pertanto, esso poteva sembrare una vittoria di don Sturzo, ma, se anche mancavano accenni alla dipendenza del partito dalla Santa Sede, ne mancavano pure sulla sua aconfessionalità e autonomia, sicché era lecito il dubbio avanzato dal Murri, che i popolari ,vietandosi a Bologna di entrare in materia di libertà pontificia e di politica ecclesiastica, avessero riconosciuto « l'ipoteca sempre viva della Chiesa sulla loro azione ».

Ad ogni modo, il vero trionfatore del congresso fu Luigi Sturzo, il quale vinse anche la lotta sulla questione sociale, che fu particolarmente viva nell'ultimo giorno. Di fronte alla sinistra del Miglioli da un lato ed alla destra clericale dall'altro — le due anime inconciliate e inconciliabili del partito — egli fece ancora una volta valere una via di mezzo, che, in questo caso, però dovette scontare con un grave cedimento nei riguardi dei conservatori. Infatti, dall'ordine del giorno finale furono tolti tutti i punti più significativi del programma sociale che pure erano stati da lui stesso in altri tempi validamente sostenuti e difesi. Infine, anche nell'ultimo problema affrontato, quello della tattica elettorale, la corrente centrista riportò la vittoria contro la sinistra — che escludeva alleanze con i liberali ed i democratici in ogni caso — e contro la destra — che chiedeva invece la conclusione immediata di tali alleanze —, proponendo una politica di intransigenza al primo scrutinio, intransigenza che andava attenuata in sede di ballottaggio per consentire la firma di accordi con i partiti liberali. Don Sturzo, pertanto, rompeva con la tradizione clerico-moderata delle alleanze con i gruppi governativi in funzione conservatrice, ma, nel tempo stesso, non chiudeva del tutto la possibilità di eventuali intese.

Il centrismo era una assoluta necessità per il nuovo partito popolare, che doveva tenere uniti i contadini e i proprietari, i proletari, e i capitalisti e don Sturzo impersonò questa esigenza. Ma fu proprio tale centrismo il più grave equivoco nella breve vita dei popolari, perché li costrinse ad una politica in se stessa contradditoria e, di conseguenza, estremamente debole: essi combattevano il liberalismo, i liberali, lo Stato liberale accen-

tratore, ateo e razionalista e ne desideravano la fine e si preparavano al momento in cui una crisi fatale avrebbe posto con urgenza il problema della successione (e, perciò, in questa battaglia si sentivano vicini ai socialisti che da un'altra sponda dirigevano i loro attacchi contro lo stesso bersaglio), ma combattevano anche, e senza dubbio con maggiore durezza, i socialisti, il loro materialismo fatalistico, e sostenevano il regime costituzionale democratico e si attribuivano il compito « di una vera difesa dell'ordine sociale e morale del nostro paese ». Così, continuavano ad unire due cose contrastanti, cioè la polemica contro la classe dirigente democratica e la sua difesa; in tal modo, le grandi affermazioni di intransigenza elettorale non potevano avere alcun significato se, una volta giunti al Parlamento, i deputati cattolici entravano a far parte dei ministeri liberali e davano a questi i loro voti. Eppure, era sempre un appoggio concesso con diffidenza, perché il consenso non poteva essere cordiale e sincero, dal momento che rimaneva ogni volta qualche rivendicazione essenziale da far valere: ora le autonomie regionali, provinciali e comunali; ora il riconoscimento della scuola privata, o, come don Sturzo preferiva dire, della libertà della scuola; ora la proporzionale politica e amministrativa, ecc.

Questo appoggio fu dato a tutti i governi e fu negato soltanto, nel '22, ad un eventuale ministero Giolitti (la famosa questione del *veto*). Come si è visto, lo Sturzo fin dai primi anni del secolo aveva aspramente criticato il Giolitti, il quale, con la sua politica di sinistra, aveva allora risollevato la classe dirigente liberale che sembrava ormai prossima all'esaurimento. Altrettanto avveniva adesso, perché il segretario del partito popolare aveva bisogno di governi di destra per fare assumere al suo partito, nei loro confronti, una chiara impronta di sinistra e per poter continuare a mantenere viva la visione finalistica della non lontana ascesa al governo. Nel maggio del '21, affermò che, nella « difficoltà di manovra dei partiti liberali e democratici », quello popolare doveva assumere « una posizione di battaglia », per dare alla larga coalizione governativa un programma positivo e farle superare la confusione e gli intenti puramente negativi di difesa con cui essa era stata costituita. Quanto al Giolitti — ed anche al Nitti — giudicava che si fosse orientato verso il centrismo socialista, « nella speranza d'una divisione e di un distacco che serva a dare ai partiti borghesi quel tanto di vitalità e di orientamento, che essi oggi non hanno più ».

Pertanto, l'avversione dello Sturzo all'uomo politico piemontese era motivata soprattutto dal fatto che egli ne temeva la capacità di ridar forza alla dispersa e sfiduciata borghesia liberale. Per questo motivo, come ricordò più tardi, si era opposto nel direttorio del gruppo parlamentare, alla entrata dei popolari nel secondo ministero Nitti e fu anche contrario al ritorno del Giolitti; ma la sua tesi rimase in minoranza, essendo stata accolta solo da tre deputati contro otto: egli preferì tacere piuttosto che determinare una crisi nella segreteria politica o un conflitto fra la direzione del partito e il gruppo parlamentare, né riuscì a rendersi ragione della

opposizione dei suoi amici, se disse che quelle importanti decisioni politiche erano « un punto oscuro della storia del nostro partito », il quale « nei suoi primi passi era costretto da un intimo travaglio di varie correnti e della situazione parlamentare e politica, a dibattersi fra le maggiori difficoltà che non tutte seppe o poté superare ». In realtà, i deputati popolari quasi certamente non credevano, come vi credeva egli, nella crisi del liberalismo e nella inevitabile prossima sua sostituzione da parte del loro partito. Ma la cosa grave era che lo Sturzo si adattava troppo facilmente ai compromessi, ai silenzi, e rinunciava alle sue opinioni, forse per una fondamentale incertezza e per un profondo dubbio sulla validità di esse. Incertezza e dubbio che risaltavano chiaramente dal fatto che egli, pur ritenendo sicuro l'esaurimento della borghesia liberale e democratica, si rassegnava tuttavia all'appoggio che i suoi amici le fornivano in Parlamento per evitare il peggio, cioè una eventuale vittoria del socialismo.

È stato detto spesso che al partito socialista risale gran parte della responsabilità nella vittoria del fascismo, per la sua condotta ambigua, per cui proclamava sempre di voler fare la rivoluzione e non la faceva mai; senza dubbio, in questa affermazione vi è qualcosa di vero, ma allora altrettanta responsabilità va attribuita al partito popolare, che collaborò con i governi democratici mantenendo riserve e minandoli, in definitiva, dal di dentro con il suo atteggiamento contraddittorio.

Essendo il pericolo quasi esclusivamente a sinistra, si capisce perché lo Sturzo abbia sempre respinto un accordo con i socialisti, anche durante il '22, quando a molti un governo popolare-socialista (che avrebbe avuto una sicura maggioranza alla Camera), sembrava l'unica soluzione possibile alla grave crisi che tormentava il paese. A parte i divieti sempre più espliciti del Vaticano e a parte anche la decisa volontà dei ceti capitalistici — decisi a rafforzare l'offensiva delle squadre fascistiche piuttosto che consentire un simile esperimento e vedere i socialisti salire al potere — due potevano essere i pericoli sul piano politico di una tale operazione: quello di spostare i popolari a destra oppure l'altro di costringerli all'applicazione di un conseguente programma di sinistra. Sia nel primo caso sia nel secondo il partito popolare avrebbe potuto venirne infranto dalle opposte correnti. Perciò, don Sturzo si vedeva costretto, dalla stessa esigenza di conservare unito il suo partito, a respingere la collaborazione con i socialisti; insomma, alla base della politica da lui seguìta si ritrova sempre, come si vede, il desiderio di conciliare la destra e la sinistra, le tendenze opposte del movimento. Anche il partito socialista mancò, in questo periodo, di coerenza di indirizzo perché trascinato in contrastanti direzioni dalle due correnti, la massimalistica e la riformistica; ma il partito socialista era un partito vecchio che si trovava ad agire in una situazione che non rientrava più negli schemi né dei massimalisti né dei riformisti.

Pertanto, il centrismo a cui lo Sturzo volle tenere ancorato il suo movimento fu un elemento di instabilità ed impedì ai popolari di assumere una

decisa fisionomia di destra o di sinistra e di comportarsi coerentemente nella vita politica italiana. Anche l'incertezza fra l'appoggio o la critica ai governi liberali derivava, in definitiva, dal precedente fondamentale dualismo di interessi divergenti, perché la destra spingeva ad una collaborazione con la classe dirigente che valesse a stornare il pericolo socialista, mentre la sinistra esortava ad un irrigidimento e condannava ogni collaborazione che si traduceva, sul piano economico-sociale, in una politica conservatrice.

Intanto, però, queste gravi esitazioni favorivano l'assalto allo Stato che il Mussolini ed il fascismo stavano conducendo con grande spregiudicatezza, ma anche con una visione estremamente chiara dei fini da raggiungere. Il partito popolare si vedeva aggirato e superato: esso aveva sempre criticato il liberalismo e la democrazia senza però avere mai avuto, come abbiamo detto, il coraggio delle estreme posizioni. Il fascismo invece tendeva diritto al suo scopo: lo Sturzo cercò allora di inserire il suo partito nella nuova, ampia falla che si apriva. Così, in un discorso del gennaio '22, affermò che lo « stato atomistico, centralizzatore, burocratico, portato alla esasperazione », era assalito da tre forze: la socialistica, la popolare e la fascistica, forze giovani che lottavano concordi contro il parlamentarismo democratico. Per quanto riguardava il partito popolare, egli aveva la coscienza che le linee costruttive da esso proposte, per quanto semplici, toccassero tuttavia « le radici del male e [tendessero] ad una profonda trasformazione istituzionale »; « noi partiamo da una negazione forte, imponente », per giungere ad « una riforma non accidentale e di temperamento, non esteriore e di formalità, non transattiva e di evoluzione, ma ad una riforma antitetica e sostanziale ».

Eppure, dopo aver proclamato con tanta fermezza ed energia tale esigenza, lo Sturzo cadeva subito dopo nella solita ambiguità e nelle solite contraddizioni: poteva essere esaurito lo Stato liberale, ma egli non credeva che lo fosse altrettanto la classe dirigente perché era convinto che « ancora per un pezzo gli uomini della democrazia [avrebbero avuto] in gran parte la direttiva del potere », avendo « in gran parte la direttiva della cultura, della burocrazia, della finanza e dell'industria ». Non solo, ma dopo avere esposto intenti così radicali, venuto il momento di concludere, si chiedeva: « e intanto? ». Intanto che cosa facevano i popolari? « Oggi collaboriamo, e purtroppo non sempre con guadagno per il nostro partito e per le nostre idee; domani ripiglieremo la nostra libertà, se ciò reputiamo possa giovare ancora di più all'idea. Nel collaborare e nel combattere teniamo ferme le nostre direttive, come punto di partenza all'azione e come mèta insieme ». Era appunto una simile collaborazione condizionata, concessa con un secondo fine e con la continua minaccia di sospenderla, che accresceva la confusione e l'instabilità della situazione politica italiana. Naturalmente, la libertà non veniva mai ripresa, perché lo stesso Sturzo non aveva la forza di sostenere decisamente le proprie idee negli organi direttivi del suo partito, e così rimaneva il grave equivoco di un appoggio concesso mantenendo segrete prospettive di

mutamenti radicali e di trasformazioni profonde e sostanziali. Si trattava di una posizione essenzialmente sovversiva ed anti-democratica (quanto lo era quella del partito socialista, anch'esso diviso fra un programma massimo ed un programma minimo, fra la rivoluzione e la collaborazione), una posizione che rivelava come i cattolici conservassero sempre un atteggiamento di diffidenza e di ostilità nei confronti delle istituzioni democratiche. La loro volontà di « arrivare alla radice e di trasformare l'organismo statale » nascondeva il proposito di rimodellare la società sul modello divino offerto dalla Chiesa e di richiamare la « civil comunanza » al cristianesimo. Il lungo dissidio che dall'unità in poi aveva opposto i cattolici alla vita moderna non era ancora cessato.

* * *

Mentre i socialisti ed i popolari oscillavano fra la polemica e il tentativo di conquistare lo Stato da un lato e la collaborazione dall'altro, il fascismo si impadroniva del potere. Anche il Mussolini aveva giocato sui due piani, il legale e l'illegale, ma nel momento decisivo aveva scelto quello legale abbandonando abilmente la pregiudiziale repubblicana e l'anticlericalismo; in tal modo, era riuscito ad avere il decisivo aiuto della borghesia, la quale del resto era ben disposta a darglielo per liberarsi dai pericoli che la minacciavano. Il metodo legale giustificava il favore con cui guardarono al fascismo, nel '22, uomini come il Croce e il Giolitti, che videro in esso un movimento che avrebbe fatto entrare nella vita politica nuove e fresche forze di rinnovamento, forze capaci di concorrere a ravvivare ed a restaurare il depresso e stanco spirito liberale. Anche lo Sturzo, con un ottimismo che confessava apertamente, riteneva che il « buon senso italiano » si sarebbe ripreso di tutte le esagerazioni e che il fascismo avrebbe avuto uno sbocco liberale-democratico e non « imperialista, egemonico, dittatoriale ». Lo Sturzo era spinto a interpretare il fenomeno fascistico con tale fiduciosa attesa perché vedeva che anche il Mussolini si orientava verso i « valori intellettuali morali religiosi », senza dubbio, più « come forma esteriore che per interna evoluzione »; ma quello che contava era la nuova ed insolita attenzione ai problemi religiosi: « .... a parte ogni valutazione politica — egli concludeva —, per la vecchia mentalità anticlericale della borghesia democratica, si è rotto un incantesimo di pregiudizi e di avversioni, si è superato, anche nella politica, un punto morto della vita italiana ».

Tuttavia, queste speranze e questa fiducia non dovevano durare molto e lo Sturzo, nell'aprile del '24, confessava di non credere più possibile che cambiasse « il ritmo totalitario; che [svanisse] il sogno dittatoriale e che ritornasse il regime costituzionale ». Così, il partito popolare si affrancava « da ogni legame col passato collaborazionista » e nella nuova fase politica doveva far sì che il paese riconfermasse la sua fede nel regime democratico, « come base legittima dello sviluppo e del progresso ». In effetti, quali erano stati i risultati del collaborazionismo? Per tre anni di sèguito, dal '19 al '22, il

partito popolare si era trovato « nella necessità » di partecipare a tutti i governi per formare la maggioranza governativa, ed aveva cercato « di inserire nei vari programmi di governo » alcuni dei suoi postulati, come l'esame di Stato, le leggi agrarie, la libertà di commercio, il riconoscimento dei sindacati, la funzione del movimento cooperativo, ecc. Aveva cercato, ma era riuscito ad ottenere ben poco e queste parole dello Sturzo sembravano segnare il grande fallimento del suo movimento, che aveva sempre collaborato senza ricevere precise garanzie di esecuzione di un determinato programma. Questo perché, al di sopra di esso e al di là di ogni affermazione programmatica, ai popolari ed al loro segretario interessava soprattutto la lotta « ferma e vigorosa » contro il socialismo.

Ma, ora, la vittoria del fascismo ed il suo consolidarsi al potere, avevano troncato ogni contesa e lo Sturzo, nel giugno del '25, cioè dopo il delitto Matteotti e dopo l'Aventino, giungeva ad affermare che la collaborazione con il socialismo, se questo si fosse messo sul terreno legale, sarebbe stata *approvabile*. Il fascismo operava in lui questo radicale mutamento di prospettive e gli faceva trovare l'accordo tra partiti cristiano-sociale e socialisti in atto in diversi paesi d'Europa, una cosa normale e che sarebbe stata auspicabile anche in Italia. Anzi egli finiva con il mettere in rilievo profondi punti di contatto fra cristianesimo e socialismo, in quanto il primo aveva fatto adottare una legislazione sociale-operaia che era « un prodotto di civiltà intimamente cristiana ». E non riusciva a comprendere « certi *leaders* dell'azione cattolica italiana » che si battevano contro le teorie del liberalismo e del socialismo, e non avevano invece mai una parola da dire contro il fascismo.

Ormai la situazione si presentava negli stessi termini in cui si era presentata nel 1904-'905 e si rinnovava la necessità della lotta contro il clericalismo propenso a collaborare con il fascismo. Non pochi popolari avevano rinnegato il loro passato democratico per legarsi al nuovo regime, « per una pura contingenza tattica », affermava don Sturzo, il quale soggiungeva che essi si erano convertiti al conservatorismo contro la democrazia e alla dittatura contro la libertà: « È un nuovo tipo di clericalismo, il loro, che resta a vedere in quanto concordi con i principî della religione ». Egli vedeva in esso gravi contraddizioni, quali, peraltro, non vi scorgevano né l'azione cattolica né la Chiesa, che anzi favorivano questo orientamento dei cattolici, che si ricollegava alle non mai sopite tradizioni conservatrici. Per le elezioni del '24 l'azione cattolica, nell'intento appunto di disgregare quanto ancora rimaneva del partito popolare e di giovare al fascismo, affermò essere dovere dei cattolici « di regolarsi politicamente secondo coscienza », cioè di non essere tenuti a votare per quel movimento che ne aveva rappresentato e ne rappresentava le idee. Lo Sturzo reagiva contro l'impressione, che poteva nascere, che tali consigli presupponessero un « pensiero, in materia politica, di agnosticismo teorico e pratico e di indifferentismo etico »; a lui appariva impossibile ammettere che l'azione cattolica, in quella lotta tra libertà e dittatura, potesse adattarsi alla concezione *perniciosa* del distacco fra ragione politica e ra-

gione morale, e, di conseguenza, porgere un sensibile aiuto al fascismo. Eppure, proprio questo era il significato delle direttive dell'a. c., un significato che coinvolgeva anche il Vaticano e le gerarchie ecclesiastiche. Ed egli allora condannava « gli speculatori e falsificatori delle direttive ecclesiastiche » e cercava di dimostrare che la Chiesa, soprattutto da quando si era liberata dai molteplici vincoli politici e giurisdizionalistici, concordatari e tradizionali, aveva sempre combattuto « invocando il terreno delle libertà ». A differenza di quanto aveva fatto prima, adesso condannava duramente quegli ecclesiastici che si erano entusiasmati di alcuni provvedimenti fascistici, « quali il catechismo obbligatorio o la lotta alla massoneria »: erano tutti provvedimenti che non potevano far dimenticare la reale essenza del nazional-fascismo.

Il cedimento dei cattolici, peraltro, era molto più grave di quanto lo Sturzo lasciasse credere o supporre; ma egli era in buona fede, perché riteneva che una alleanza con le correnti reazionarie sarebbe stata, per la Chiesa, una « deviazione morale » ed un grave « errore politico » perché le avrebbe fatto condividere le posizioni degli agrari, dei banchieri, degli industriali che — come egli stesso denunciava con chiarezza e senza esitazioni —, dopo aver dato mezzi ed armi ai fascisti, una volta che questi erano giunti al potere, si erano adattati volentieri alla dittatura che tutelava i loro interessi. Nel maggio del '24 proclamava che il movimento politico dei cattolici sociali d'Europa provava un imperioso bisogno di lotta perché sentiva « di essere lanciato dalla Provvidenza alla conquista dell'avvenire », ma se la lotta contro il fascismo era possibile, non altrettanto lo era quella contro la Chiesa, tanto più che egli non voleva « venir meno ai doveri della disciplina ecclesiastica ». Dovette pertanto rassegnarsi ancora una volta e rinunciare a quelle speranze di avvenire che gli avevano sorriso in un momento di fiducia: la battaglia, dall'ottobre del '24, finiva per lui in patria e riprendeva nell'esilio, a Parigi, a Londra, negli Stati Uniti.

Prima però aveva espresso, come gli era già successo nel 1905, la sua profonda fede nella libertà, un bene di cui si poteva sentire tutta l'efficacia solo quando lo si era perduto. Rispuntava la convinzione che i cattolici dovessero mantenersi rigorosamente sul terreno « ormai indiscusso della costituzionalità dei regimi statali e delle libertà politiche e civili », che esigeva il leale e sincero riconoscimento della « eguaglianza dei partiti e della concezione democratica dello Stato ». Il successo delle correnti cattoliche nella vita pubblica italiana sarebbe dipeso dalla capacità dei popolari di mantenere « i contatti col popolo che soffre della violenza, dell'oppressione, della mancanza di libertà personale », e, perciò, di denunciare ogni eventuale adagiamento della Chiesa nei favori e nella protezione dei governi assoluti.

* * *

Agli inizi del secolo e negli anni fra il 1919 ed il 1925 don Sturzo era passato da posizioni confessionalistiche a posizioni schiettamente e franca-

mente democratiche; il cammino invece da lui percorso dall'esilio al secondo dopoguerra si può dire che sia stato l'inverso. Infatti, nei lunghi anni trascorsi all'estero continuò instancabilmente a combattere il fascismo rivendicando la libertà politica e facendo valere l'esigenza di regolare i conflitti fra cittadini di una stessa nazione « nel quadro delle libere costituzioni, del suffragio popolare, d'una democrazia vivente e progressiva ». Di fronte alla guerra civile, che era la drammatica conseguenza dello stato autoritario, egli affermò senza posa la necessità di introdurre « l'autorità della morale nel sistema della politica, i valori della coscienza della vita privata nella vita pubblica e il rispetto del prossimo nel dominio delle relazioni politiche ed economiche »: « questa — concludeva — è vera democrazia ».

In non poche occasioni si trovò in contrasto con le posizioni assunte dal Vaticano: così interpretò i Patti lateranensi come un esplicito riconoscimento, da parte del papato, della legittimità del potere laico che aveva conquistato, nel '70, Roma (in tal modo, essi avevano realmente conciliato la Chiesa con il potere civile), e vide nel distacco di Roma stessa dal Vaticano il compiersi di un disegno provvidenziale, che aveva liberato la Chiesa « dagli ultimi resti di difesa politica e terrena ». Il contrasto si fece più acuto in occasione della ribellione del generale Franco in Spagna, quando il Vaticano non nascose la sua simpatia per la causa degli insorti e appoggiò attivamente l'intervento del fascismo perché contribuiva a vincere il pericolo di una vittoria del socialismo e del comunismo nella penisola iberica. Lo Sturzo era risolutamente contrario ad ogni dittatura totalitaria — sia di destra sia di sinistra (per lui, il regime sovietico era in tutto uguale al regime fascista o nazista) —, ma non approvò per questo la rivolta armata dei generali spagnoli e si rifiutò di definire la loro guerra una « guerra ideologica, una crociata, una guerra santa », come la definiva la *Civiltà cattolica*. Si oppose, inoltre, nel '38, al tentativo di mettere la Chiesa alla testa della nuova Santa Alleanza conservatrice, un progetto accarezzato dai clericali europei che avrebbero voluto servirsi dello « spirito gerarchico del cattolicesimo per riorganizzare il continente su una base autoritaria e corporativa ». Un simile progetto avrebbe fatto identificare gli interessi del papato con quelli dei regimi reazionari e lo Sturzo metteva in guardia contro tale errore commesso quindici anni prima dai clericofascisti, sedotti dal corporativismo fascista di cui « solo il nome, non la sostanza, s'accorda[va] colle parole pontificie ».

Lo Sturzo ritornava qui alla Provvidenza, a Dio che aveva indubbiamente preparato l'avvenire permettendo che la Chiesa non avesse alcun potere civile e che i suoi protettori e difensori storici — l'impero austriaco o la monarchia spagnola — cadessero. In tutto questo bisognava vedere veramente « una ragione provvidenziale » che poteva rigenerare l'Europa ed unificarla con « l'avvento di una nuova cristianità », un compito al quale erano falliti o fallivano i « nazionalismi e i particolarismi politici, le divisioni e le lotte di classe, le democrazie laiche e le dittature totalitarie »: « Solo può

farlo un rinnovamento di spirito cristiano, irradiante dai nuclei fedeli e disciplinati nella vita sociale e politica di domani». Sembrava quasi una utopia un simile irradiare della *nuova cristianità* dai piccoli nuclei, ma lo Sturzo credeva sinceramente nella loro funzione e nella loro efficacia, e, avendo la consapevolezza di rappresentare una tendenza in netta minoranza nella Chiesa ed essendo fermamente convinto della incompatibilità dello spirito cristiano con il fascismo di qualsiasi genere, lottava, con il suo vivo temperamento di uomo politico, per far trionfare le sue idee. La vittoria, ancora una volta, non gli sembrava impossibile né lontana.

Come si vede, poteva parere che di nuovo lo Sturzo partisse da posizioni, in definitiva, confessionalistiche ed integralistiche, in cui si avvertiva sì l'accettazione sincera della democrazia, ma, nel tempo stesso, l'affermazione della preminenza dei valori religiosi e cristiani nella vita sociale. Poco più tardi, la guerra venne a sconvolgere, in un certo senso, queste prospettive: la lotta contro il fascismo ed il nazismo era diretta dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti, le due grandi democrazie che facevano intravedere a tutti i popoli un domani di giustizia: restaurare la libertà soppressa ed assicurare a tutte le classi la partecipazione al governo ed al benessere. Lo Sturzo, nell'ottobre del '41, esortava i democratici cristiani ad aggiungere a tale programma «la loro costruttività organica e lo spirito cristiano che tende ad armonizzare e riunire tutte le classi». Alla nuova riaffermazione di rispetto dei diritti nazionali e individuali il cristianesimo partecipava in primo piano, più peraltro come suggerimento di un ordine morale basato sulla solidarietà e sull'amore per tutti che come esempio concreto di pratiche realizzazioni. Perché, tracciando una specie di bilancio dell'azione dei cattolici, lo Sturzo stesso era costretto a riconoscere che ben poco era stato fatto da essi: il suo pensiero ritornava a Leone XIII e alla democrazia cristiana, che aveva rappresentato un luminoso inizio della sua attività, e ricordava amaramente che non pochi avevano denunciato quel movimento come una eresia ed avevano avversato i sindacati operai come pericolose novità. Le tendenze conservatrici dei cattolici erano state confermate anche dal loro atteggiamento di fronte al fascismo ed al nazismo, quando tranne «i cattolici democratici (e non tutti)», quasi nessun altro aveva preso posizione ed anzi si era lasciato che le masse operaie e la gioventù disertassero il cristianesimo: «non mancarono riviste e giornali cattolici, scrittori e conferenzieri, professori di collegi maschili e femminili, che furono (e certuni lo sono ancora) — scriveva alla fine di novembre del '41 — *pro-Action Française* e *pro-nazisti*». Ma la guerra, in qualsiasi modo si fosse risolta, avrebbe prodotto la «salutare reazione», ed i *buoni cristiani*, con le loro opere e con i loro sacrifici, in Germania e in tutto il mondo, avrebbero rappresentato il nucleo essenziale di tale reazione. Tuttavia, non si poteva aspettare che intervenisse la Provvidenza a fare dei miracoli, lasciando agli uomini la comodità di far poco o niente, ché anzi soltanto con «le opere fatte con spirito di carità» si cooperava alle sue vie.

Una intensa attività in favore degli umili, ecco cosa chiedeva lo Sturzo, il quale, ben sapendo come la vittoria del fascismo fosse stata favorita dall'aiuto decisivo della borghesia reazionaria e nazionalista, che aveva pensato di servirsi delle squadre nere per mettere a posto la classe lavoratrice, chiedeva ora che i capitalisti pagassero lo scotto della guerra, della quale erano stati « una causa attiva e responsabile » e che si instaurasse un sistema economico, in cui, senza sopprimere la libera iniziativa privata, fosse « impedito il prepotere della finanza internazionale e del capitalismo di sfruttamento ». La produzione, soggiungeva nel luglio del '42, « deve essere nel comune interesse e non per i benefici dei monopoli privati ». I governi, aveva anche detto poco prima, nel marzo, non « debbono essere assoggettati all'influenza delle cricche di interessi » e il capitalismo di sfruttamento non « deve subordinare a sé la politica estera di ciascun paese ».

Per quanto riguardava la situazione italiana cercò costantemente di imporre, nei suoi contatti con gli uomini politici americani e nei suoi frequenti articoli sulla stampa anglo-americana, una soluzione democratica, dichiarando che liberare il nostro paese dal fascismo era uno dei fini di guerra, e che esso era anche « l'aspirazione della maggioranza del popolo italiano ». Si sforzava di dimostrare agli ambienti responsabili alleati, che ancora nutrivano la speranza di poter far cadere il fascismo servendosi del re, o del principe ereditario, o di Badoglio, o degli industriali, o della borghesia, che nessuno fra questi avrebbe potuto assumere tale iniziativa, essendo tutti legati al regime totalitario. Contro la simpatia per la monarchia, quale elemento di conservazione, della Chiesa e dell'alto clero — simpatia che egli non negava — faceva valere la libertà che voleva riconosciuta « al clero in politica, che non fa materia di disciplina né di fede religiosa ». Bisognava spazzare via tutti i capi fascisti, grandi e piccoli e si doveva stabilire, « una volta per sempre, che nessun uomo politico o capo di organizzazione fascista [avrebbe potuto] occupare posti di responsabilità; che i delitti comuni commessi sotto pretesto politico [avrebbero dovuto] avere la loro sanzione; che i capi del fascismo [avrebbero dovuto] subire la giustizia internazionale come quelli nazisti ».

Dopo la caduta del fascismo continuò a rivendicare il diritto del popolo italiano ad una piena democrazia, che non era sufficientemente garantita né da Vittorio Emanuele né dal Badoglio. Criticò duramente la « continua incertezza » degli anglo-americani, incapaci di decidersi se pigliare a destra o a sinistra, se affidarsi alle vecchie consorterie o cedere alle nuove correnti democratiche, ma sostanzialmente più propensi a scegliere, data la loro paura delle masse, i re ed i marescialli, i generali e gli ammiragli, gli ex-fascisti e gli ex-vichysti, i capitalisti e gli aristocratici. La guerriglia condotta dai patrioti nelle regioni ancora occupate dai tedeschi, era detta da lui « gloriosa », ed egli celebrava anche le agitazioni operaie dei centri industriali del Nord; ai primi rivolgeva, nel giugno del '44, un messaggio in cui diceva di seguire le loro *gesta* con ansia e con riconoscenza: « La liberazione

della nazione italiana è il primo [....] scopo nostro; la libertà civile e politica del popolo ne è il secondo. Fratelli, coraggio! L'ora della riscossa e della vittoria è già suonata».

Dopo una posizione così sinceramente democratica, riesce difficile comprendere come mai lo Sturzo, ritornato in patria, si sia fatto sostenitore delle correnti più retrive della società italiana. Aveva proclamato che gli ex-fascisti avrebbero dovuto essere allontanati da ogni posto di responsabilità e, invece, nelle elezioni amministrative di Roma del 1952 fece il primo e più clamoroso — come è stato definito — tentativo di dar vita ad una coalizione di centro-destra che andasse dalla democrazia cristiana ai neo-fascisti del movimento sociale italiano. Nell'agosto dell'anno scorso lo Scelba, in un articolo pubblicato su un settimanale cattolico, rivelò i retroscena di tale *operazione*, cercando di difendere lo Sturzo dalle accuse di aver voluto «contrabbandare il fascismo» nell'amministrazione capitolina. Ma le sue rivelazioni e la sua difesa rendono più grave la responsabilità del sacerdote siciliano che, per la prima volta in questo dopoguerra, tentò di spostare la democrazia cristiana verso destra e di farle contrarre una stabile alleanza con i gruppi dei nostalgici monarchici e fascisti. Perché come risulta dal racconto dello Scelba, don Sturzo accettò di farsi lo strumento delle tendenze più reazionarie dell'azione cattolica, la quale, temendo che il Campidoglio cadesse in mano alle sinistre, suggerì la formazione di una lista civica di tutti i partiti anticomunisti e dichiarò che l'avrebbe appoggiata «anche contro la d. c.». Si trattava, perciò, di un suggerimento che praticamente annullava l'autonomia della democrazia cristiana, sottomettendola alla gerarchia ecclesiastica e sembra quasi assurdo che lo Sturzo, che sempre aveva difeso l'indipendenza politica dei cattolici, non abbia capito il significato del suo gesto e soprattutto le gravi conseguenze alle quali esso avrebbe potuto condurre. De Gasperi, infatti, dovette rassegnarsi alla volontà dell'azione cattolica, per non perdere l'appoggio del Vaticano, dimostrando, in tal modo, quanto fosse illusoria, in realtà, l'autonomia del suo partito. L'*operazione* fallì, poi, non già perché la d. c. avesse agito in modo da farla fallire, come alleanza contraria al suo programma, bensì perché, secondo quanto ha rivelato lo Scelba, l'm. s. i., forse desiderando far pagare molto caro il suo appoggio elettorale, chiese una proroga all'ora fissata per la risposta, che gli fu concessa ma che esso lasciò spirare senza dare l'attesa accettazione. Così, lo Sturzo fece subire alla d. c. una sconfitta molto grave di fronte sia alla gerarchia ecclesiastica sia alle destre.

Aveva, in particolare durante la guerra, giudicato assai severamente il capitalismo di sfruttamento, gli industriali e gli agrari, la cui influenza eccessiva voleva limitata per non consentire più altri esperimenti totalitari, eppure negli ultimi anni rivolse il suo eccezionale vigore polemico quasi esclusivamente in una sola direzione, contro l'intervento statale nell'economia, contro gli enti pubblici. Sembrava quasi che non volesse né comprendere né ammettere che nella società moderna un simile intervento è molto

spesso indispensabile; proprio negli Stati Uniti, in cui egli era vissuto a lungo, si era definitivamente messo in luce come la libera iniziativa avrebbe avuto maggiori probabilità « di conservare il vigore della gioventù » (scrisse nel '45 Henry A. Wallace) se si fosse dato al governo il modo di fare « opera di previdenza per mezzo di periodici bilanci nazionali e di agire tempestivamente nel modo più opportuno ». Una simile pianificazione non avrebbe affatto danneggiato la libera concorrenza, la *concorrenza nella produttività*, quanto piuttosto la *concorrenza nella pirateria*. Invece lo Sturzo combattè con durezza ogni anche timida iniziativa pubblica come un attentato alla iniziativa privata. Senza dubbio, questa battaglia era la lontana eco di altre battaglie e di altri tempi, quando egli aveva denunciato nello Stato panteista e accentratore il nemico della libertà individuale; ed in un certo senso, perciò, aveva ragione di rivendicare, contro coloro che si meravigliavano del suo mutamento, la rigorosa continuità ideale del suo pensiero: « Se costoro si dessero la pena di leggere il volume dei miei discorsi politici dal 1918 al 1925, vi troverebbero il ' leit-motiv ' di quel che scrivo oggi contro lo statalismo, contro gli scioperi, contro i monopoli, quelli statali e quelli consentiti e tollerati dallo Stato (quindi privati, ma favoriti), ieri come oggi, ma oggi peggio di ieri e più largamente di ieri; contro la immoralità nella vita pubblica (oggi peggio che ieri), e così via; si renderebbero conto che non sono io che ho cambiato bandiera: è il sinistrismo che ha occupato le alture (o bassure?) del pensiero di oggi; la gente vede bandiera rossa dappertutto ».

Perciò, una certa continuità ideale c'è tra queste ultime affermazioni e quelle di una volta, ma con una grande differenza perché la lotta contro lo Stato liberale e contro il socialismo era stata spesso accompagnata in lui da un profondo senso dei valori democratici e dei diritti delle classi lavoratrici di cui lo Sturzo proclamava di assumere la difesa meglio di quanto facesse lo stesso socialismo; mentre ora la lotta era rivolta non solo contro i partiti operai ma anche contro le ragioni e contro le aspirazioni da essi rappresentati. Di conseguenza, la sua posizione finiva con l'essere puramente conservatrice e reazionaria, e giustamente, pertanto, è stato messo in rilievo il suo netto mutamento, anche se egli ha cercato di negarlo.

Molto più difficile è spiegare il perché di tale mutamento: vi è chi dice che una classe operaia unita e non più lacerata da crisi interne quale quella dell'immediato dopoguerra lo avrebbe fatto scivolare sulle posizioni di destra, dimostrando la fragilità della sua concezione democratica. Ma forse questa non è la vera giustificazione, che a noi pare di scorgere, al contrario, nel tentativo, che egli dovette credere di poter finalmente raggiungere, di sottomettere la società civile alla società divina della Chiesa, di instaurare l'ordine stabile dell'etica cristiana. Era stato, questo, un intento che lo Sturzo aveva, come si è visto, quasi sempre perseguito e che era stato sopraffatto, dopo il 1905 e dopo il 1925, dalle esigenze di una politica sinceramente democratica. Ma in questo dopoguerra c'erano tutte le condizioni favorevoli perché un tale intento venisse realizzato anche perché la borghesia aveva quasi del tutto

rinunciato al proprio laicismo, che aveva destato per l'addietro l'acuta diffidenza di don Sturzo. Sicché la battaglia contro lo statalismo si potrebbe intendere come un tacito servigio a quei ceti il cui appoggio avrebbe potuto rivelarsi decisivo per l'attuazione di un simile programma; ed il suo reciso anti-sinistrismo si potrebbe interpretare come avversione a quelle correnti politiche ed a quelle classi che avevano ereditato dal liberalismo la difesa dello Stato contro l'ingerenza della Chiesa. Insomma, se un tempo aveva lottato soprattutto contro il ceto dirigente liberale che si opponeva al ritorno delle coscienze e della società ai fondamentali valori religiosi, ed aveva trovato una certa convergenza di interessi con il partito socialista, ora lottava contro l'estrema sinistra, che aveva occupato le posizioni abbandonate dai liberali, e trovava una convergenza di interessi con la borghesia.

Così si concludeva la vita di don Sturzo, drammaticamente combattuta fra le tendenze integralistiche e confessionalistiche da un lato e le tendenze democratiche dall'altro: la mai interrotta devozione alla Chiesa e i doveri della disciplina ecclesiastica (da lui, del resto, rispettati senza sforzo alcuno) lo posero in gravissime contraddizioni che avrebbero potuto provocare nel suo spirito profonde crisi e lacerazioni, se avesse avuto la capacità di chiarirle a se stesso. Ma questa capacità non ebbe, o non volle avere, e da ciò derivò la sua forza come uomo politico, ma anche la sua debolezza di fronte ad un giudizio più schiettamente storico.

FRANCO CATALANO

NOTA BIBLIOGRAFICA

Diamo qui una sommaria indicazione bibliografica degli scritti di don Sturzo, Preghiamo il lettore di voler consultare anche la « Nota bibliografica » di A. Papa, alla fine del suo « ritratto » di Luigi Sturzo in « Belfagor », a. VI, fasc. VI, 30 novembre 1951, pp. 692-93, che adesso ha solo bisogno di essere aggiornata.

Presso la Casa Editrice Zanichelli di Bologna, a cura dell'Istituto Luigi Sturzo, sono in corso di pubblicazione tutte le sue opere, di cui finora sono usciti i seguenti volumi: nella serie « Opere », il vol. II (*La comunità internazionale e il diritto di guerra* 1954); nella serie « Saggi, Discorsi, Articoli », i voll. III (*Il partito popolare italiano - Dall'idea al fatto - Popolarismo e fascismo - Pensiero antifascista* I-III, 1956-'57) e i voll. IX-X (*Politica di questi anni - Consensi e critiche* I-II, 1954-'55). Di questi volumi parleremo ancora tra breve.

Buona parte degli articoli pubblicati su « La Croce di Costantino », organo delle Associazioni cattoliche della diocesi di Caltagirone, fondato dallo Sturzo nel 1896, ed alcuni dei suoi successivi articoli sulle autonomie comunali pubblicati in parte sulla « Cultura sociale » di R. Murri (a cui lo Sturzo diede una collaborazione che sarebbe interessante raccogliere) sono stati ultimamente ripubblicati da G. De Rosa nel volume « *La croce di Costantino* ». *Primi scritti politici e pagine inedite sull'azione cattolica e sulle autonomie comunali,* Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1958. Il volume è importante perché abbraccia tutto il primo periodo dell'attività di L. S., da due schemi di conferenze sull'azione cattolica del 1895 alla relazione sulla applicazione della legge Daneo-Credaro nell'istruzione primaria e popolare del 1913.

MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

SITUAZIONE E POESIA NEL SECONDO CANTO DELL'« INFERNO »

Questa nota prende origine da una progettata recensione alla « Nuova *Lectura Dantis* », che si tiene in Roma, dal 1950, diretta dal noto studioso Siro Attilio Chimenz. Ma iniziato l'esame della lettura che del secondo canto dell'*Inferno* aveva fatto lo stesso Chimenz, e che nella stampa ha avuto già una terza edizione, segno dell'interesse da essa suscitato, in tempi di rarefatti studi danteschi, sono rampollate diverse osservazioni, le quali da sole possono costituire una concreta discussione intorno ad alcuni problemi particolari, e che altrimenti si disperderebbero in una recensione-fiume, più o meno espositiva, alle « Letture » raccolte in dieci anni con rigorosa selezione dal valente studioso. La recensione alle altre, o ad alcune altre, potrà venir dopo; intanto, sulla falsariga della lettura in questione, ripercorriamo uno dei canti più discussi dalla critica dantesca. E insieme avremo modo di riportare alla luce alcune pagine di Ernesto Giacomo Parodi, tratte da una lettura di questo secondo canto, quasi dimenticate, e a parer nostro invece valide anche oggi, e degne della più attenta considerazione.

Come è noto, il canto secondo costituisce insieme il prologo all'*Inferno*, e anche il seguito del prologo a tutto il poema, per cui è più di altri esposto al pericolo della vivisezione in « poesia e non poesia », con la distinzione troppo spesso esiziale fra poesia e struttura, secondo i metodi risalenti alla nota impostazione crociana, da tempo, anzi subito, assalita dalla critica e oppugnata nella sua dottrinaria rigidità.

La posizione del Chimenz su tale questione è problematica, nelle premesse iniziali:

> A noi, lettori di Dante, interessa vedere se l'allegoria nella *Divina Commedia* sia, come pare al Croce, elemento strutturale impoetico, mera astrazione, arbitraria sovrapposizione, ovvero sia — non dico sempre; e appunto è da vedersi volta per volta — così connaturata all'espressione concreta, da costituire con essa una sola cosa inscindibile, cioè autentica poesia: una particolare — dirò subito — forma di poesia, che ha il potere di trasportarci, in virtù di un'ineffabile suggestione evocatrice, dalla contemplazione dell'oggetto o del sentimento concretamente espressi, in una sfera di visioni e di sentimenti inespressi, da un mondo sensibile in un mondo di mistero.

Sembra di cogliere anche nello stile di queste frasi del Chimenz una lontana suggestione del poeta di Romagna, come pascoliana si rivela in parte l'esigenza di vedere l'allegoria come « un arricchimento di visione, una fonte di più vaste risonanze interiori ». Riteniamo pericolosa tale terminologia, come non riteniamo che sia necessaria « una perdita di nitidezza di visione » per acquistare in compenso « un'intensità di fascino e di suggestione che non avrebbero se fossero spogliate della loro virtù evocatrice », come si esprime il Chimenz a proposito delle prime due terzine del canto primo dell'*Inferno*, sullo smarrimento di Dante nella *selva oscura*. Per salvare la poesia di quei sei versi, non ci sembra indispensabile evocare « un senso indefinibile di sbandamenti e di errori, di peccato e di perdizione, di disperazione dell'anima, di ottenebramento dell'intelletto », che fra l'altro riavvicinerebbe Dante al ben diversamente sensibile Cavalcanti. Dante sapeva benissimo cosa voleva esprimere in quelle due terzine: la confusione del peccatore, ma

non con lo stato d'animo dell'artista preoccupato di auscultare ed evocare chissà quali aeree interne frane morali, bensì con lo stato d'animo dell'uomo che ha coscienza della natura e dell'origine di quell'errore, e non si abbandona, quasi s t u p i d o , né si lascia affascinare dai gorghi medusei del peccato.

Postici su questa strada, il pericolo è evidente, ed è quello di voler trovare in Dante quello che non c'è, cioè l'espressione di una particolare sensibilità moderna, non ragionabile né ordinabile a fil di logica, neanche eticamente definibile, di fronte non solo ai fatti della *coscienza*, parola già impropria per una sensibilità di tal genere, ma del subcosciente, del mistero che è dentro di noi e fuori di noi, e del suo fascino ambiguo. Per Dante di misteri c'erano solo quelli della Fede: il mondo umano e morale era invece ben chiarito nella sua legge etica, né se il poeta si smarriva di fronte alla pietà di Paolo e Francesca si deve correre a credere che la sua fede fosse in crisi, o che, addirittura, dubitasse, che so io, che il Male è più grande di Dio.

Ma in verità il Chimenz, malgrado quelle frasi, non si avvia su una china così pericolosa; anzi, nella sua disamina del canto, ci sembra in sostanza più vicino alla posizione crociana di quanto non si potrebbe credere. Seguiamolo dunque in questa disamina.[1]

Dopo aver rilevato la « drammatica solennità » dell'apertura del canto, e non si poteva dir meglio, il lettore si fa a considerare il discorso di Dante a Virgilio, che a lui pare non solo un discorso « da causidico e da curiale », ma una deviazione da quell'atmosfera poetica « d'incertezza e d'angoscia, in cui, all'inizio del canto, erano immersi quel tramonto e quel viandante »; infine, « intimamente scarso di umanità ». Ora noi vogliamo invece citare alcuni passi del Parodi, un critico forse più romantico, certo meno preoccupato del rapporto fra poesia e struttura, ma che ci sembra scavi sotto l'apparente « curialità » del discorso il sentimento che lo muove, sia pure con certe accentuazioni appunto romantiche.

Già sul principio del Canto quasi ci avverte del mutamento un mutamento di tòno: Virgilio, di cui nel canto innanzi era presente piuttosto l'aspetto esteriore che lo spirito, qui ci è rivelato presente con tutta l'anima dalla mite e malinconica musica dei primi versi, lontana e squisita eco di esametri virgiliani.... Con malinconia forse anche più intensa e più intimo sentimento della stanchezza che lascia la faticosa giornata umana, comincia virgilianamente Dante: *Lo giorno se n'andava, e l'aer bruno*, ecc. ecc.... Ma non è forse quasi un simbolo della profonda differenza di sentimento, per cui si distinguono l'arte pagana e l'arte cristiana, e l'anima antica e la moderna, che i versi virgiliani sulla quasi statica quiete e riposo notturno si trasformino in versi sulla malinconia del giorno che passa e con essi in certo modo cominci la *Divina Commedia*? [2]

---

[1] Una riprova di questa sostanziale affinità col metodo crociano, a parte naturalmente il gusto e la preparazione personale, ci sembra sia evidente in questo passo che il Chimenz pone a conclusione della sua lettura del canto XIX del *Paradiso*: « Dante non immaginava di dover aver lettori così esigenti e schifiltosi come siamo noi moderni; e forse se ne sarebbe indignato. Ma noi che non ci stanchiamo di leggere la *Commedia* soltanto perché opera inesauribile di poesia, e non, — come la intendeva lui e l'età che fu sua — perché opera di dottrina e di edificazione morale e religiosa, crediamo di avere il diritto, anzi il dovere, di rilevare, insieme con le sue infinite bellezze, anche le parti poeticamente deboli ed opache, le suture forzate, i difetti di architettura e di gusto, e via dicendo; giacché è evidente (con buona pace di chi non lo vuol capire) che non è possibile intendere bene la poesia, se non si distingue dalla non-poesia, né avere una visione d'insieme esatta e completa, se non si sono esattamente esaminati tutti i particolari. Solo così crediamo che si possa fare, anche nel nostro modestissimo compito di critici, opera non effimera di giustizia e verità » (S. A. Chimenz, *Il canto XIX del « Paradiso »*, Roma, Signorelli, 1956, p. 23).

[2] E. G. Parodi, *Lettura del Canto II dell'Inferno*, fatta in Roma nel febbraio 1914, e pubblicata in parte nel *Fanfulla della domenica* dell'8 marzo di quell'anno, e in parte, la fine, nel *Giornale d'Italia* del 16 febbraio. Di questa e di altre letture dantesche, finissime e degne del grande critico, lo stesso Folena, che ha curato la bibliografia del Parodi nei due volumi di recente editi da Neri Pozza, *Lingua e letteratura* (Venezia, 1957), dichiara di non aver trovato tracce oltre le parti pubblicate sui giornali. In verità non si tratta di « sunti », come dice il Folena, ma di relazioni con ampie citazioni testuali. Quanto a certe accentuazioni romantiche nel Parodi, cui si accennava, qui per esempio

Ciò per quanto riguarda l'ispirazione poetica particolare di questo canto, che continua arricchendola la situazione patetica del canto primo; per la figura di Virgilio e i suoi interventi ecco ancora il Parodi:

Osserviamo come anche Virgilio, e narrandoci di Beatrice, e per ciò che di lui dice Beatrice, cominci a venirci innanzi con ben determinati caratteri di persona viva. Per Dante egli era colui che aveva onorato ogni scienza ed arte e meritava forse più di ogni altro uomo al mondo sconfinata ammirazione; ma per il suo cuore egli era anzitutto l'anima che sentiva più vicina alla sua, e con la quale gli pareva di vivere in un'intima e antica familiarità di pensieri, di sentimenti, di fantasie.... Adunque appena compare nel poema, Virgilio, purificato dalle superfetazioni medievali, è il Virgilio reale, che avevano conosciuto gli antichi, seppur sempre un poco troppo medievalmente esaltato sotto il riguardo della dottrina; ma della gentilezza dell'anima sua, egli, con tocco sapiente, lascia parlare ad una donna, a Beatrice, che ce lo presenta circonfuso di una luce ideale di bontà, in un di que' versi semplicissimi, che pur sono profondi, e forse soltanto per il loro intimo ritmo: *O anima cortese mantovana.*

L'atmosfera di incertezza e di angoscia dell'inizio del canto, non si è dileguata, come pare al Chimenz, ma si continua, interiorizzata, in quella *viltate* di Dante, e Virgilio se ne accorge, e la severità della risposta ha una funzione di stimolo, essendo lo sprone necessario come prima cosa a risvegliare la coscienza intorpidita o la volontà fiaccata; senza dimenticare poi (questi « savi » sapevano la psicologia con una discreta finezza) di confortare quella ripresa spiegando chiaramente i motivi per cui lo smarrito poeta deve aver fiducia in lui. Poesia diversa da quella iniziale, ancora in parte divisa fra l'elegiaco e il drammatico, ma poesia, e non solo « elemento essenziale dell'impalcatura del poema », strutturalmente indispensabile, poeticamente inadeguato alla situazione. Dante comincia proprio in questo canto, e in questo discorso, ad abbozzare il suo carattere di uomo vivente.

Procediamo, e fermiamoci al discorso di Beatrice a Virgilio. Perché definire, come fa il Chimenz, « pedantesca », e quindi esecranda, l'interpretazione di coloro che trovano in quel discorso, fra l'altro, una finissima *suasoria*, tutta intesta secondo le regole dell'arte oratoria (*captatio benevolentiae*, *reticentia*, mozione degli affetti, richiesta, profferta di compenso), sì che addirittura si debba paradossalmente giudicar preferibile la pesante interpretazione allegorica dei commentatori antichi, i quali, è ovvio, non si curavano molto dei rapporti fra allegoria e poesia? Il discorso di Beatrice a Virgilio acquista di intensità poetica, se si tiene presente lo stato d'animo della richiedente, non solo commossa per il suo amante (con « qualche lontana affinità spirituale con gli angeli romantici », per dirla col Parodi) ma anche consapevole della qualità della persona a cui si rivolge, preoccupata non come potrebbe esserlo una scolaretta, o un retore di scuola, pomposo nel far bella mostra della sua abilità imparaticcia, ma umanamente e poeticamente preoccupata, essendo Dante intimamente compreso della storica carica umana del poeta che ha davanti.

La consapevolezza di tutto questo, anche nel critico, non nuoce a parer nostro alla poesia. La « simpatia e l'ingenuità », cui il Chimenz fa appello, sono belle doti per un critico, anche il De Sanctis ce lo ha detto, ma non possono essere simpatia e ingenuità innate, inconscie, se non nel puro degustatore di più o meno fortuite stille di mieli febei. Quale maggiore ingenuità e simpatia che in colui, che si sforza di penetrare una situazione complessa, riecheggiando nell'animo suo almeno in parte i vari sentimenti che agitarono quello del poeta?

E non si può far questo, se non con due mezzi essenziali, il gusto, fornitoci dalla nostra immediata umanità, dalla vita direttamente, e la conoscenza storica e la riflessione critica sui tempi del poeta da una parte, e sulla intera trama del suo canto. Non

---

egli, accennando al contrasto fra pusillanimità e magnanimità in Dante, pur mostrando la consapevolezza della terribilità del viaggio che Dante affrontava, e mostrando il poeta mentre « incede, accanto al Maestro Virgilio, con aria dimessa e volto leggermente attonito », sottolinea l'eroismo e un certo titanismo di Dante, che ha in fronte « un suggello d'eroe », arriso dai « raggi d'una misteriosa luce celeste ».

si possono separare queste due componenti. E, ci scusi il Chimenz la nostra insistenza, ci sembra che egli si sia talvolta abbandonato all'immediatezza del gusto, dimenticando la situazione, quando scrive del discorso di Beatrice:

Questo discorso è una pensosa, trepidante lirica di celestiale amore, una melodia velata, direi, « di pianto e di molta paura », e nello stesso tempo placata, una melodia fluida e pura, che rende le parole incorporee e toglie loro ogni materialità di riferimento alla realtà concreta.

Perché dimenticare la realtà, che è poi la storia? Noi siamo completamente d'accordo col Barbi, quando cita approvandola la frase del Foscolo: « la osservazione diligentissima della storia guasta i magici incanti degli altri poeti; ma Dante quanto più è guardato da storico, tanto più illude e sorge ammirabile come poeta ». A rischio di passar per romantici in ritardo, citiamo ancora una volta il Parodi, il quale credeva e affermava che qui la situazione ha la sua importanza, proprio ai fini della complessità poetica (*complessità*, si badi bene, non *perplessità*): « L'intreccio della verità e del simbolo, dei sentimenti personali e delle allusioni allegoriche è qui mirabile di novità, di abilità, di efficacia »:

La risposta di Virgilio a Beatrice non è forse tale sulle prime da contentarci, poiché, rivolgendosi a lei con fare solenne, e chiamandola, con un contraccambio di complimenti un poco pedantesco, « Donna di virtù »... Virgilio faccia sospettare di aver intravveduto sotto i belli e commossi lineamenti della donna le rigide ieratiche fattezze di un simbolo teologico. Ciononostante Virgilio si riprende subito, profferendosi con molto garbo disposto e pronto ai suoi servigi; ma egli non si è ancora rimesso dalla sorpresa di vedere una tal donna, una tanto grande abitatrice del Cielo, discesa nello squallore del Limbo....

Da ciò le domande a Beatrice, che sono sì anche per il Parodi « un artifizio del Poeta, perché Beatrice possa compiere il suo racconto », ma pure la scenetta minuta di domande e risposte fra Virgilio e Beatrice ha « una deliziosa aria di semplice e immediata verità ».

Invece al Chimenz appare « oziosa » la domanda di Virgilio a Beatrice, perché la beata non temesse di scendere al Limbo; oziosa, e riscattabile solo sul piano dell'allegoria pura, quella dei commentatori trecenteschi. « Noi, continua il Chimenz, ci aspetteremmo di veder Virgilio precipitarsi al soccorso di Dante, tanto più che ha sentito l'ansia di Beatrice, il suo timore d'essersi levata troppo tardi a soccorrere l'amico smarrito ». E anche questa osservazione, dettata da certo gusto moderno, non ci convince. Con tale metodo la poesia viene impoverita, ed una situazione fantasticamente complessa ridotta ad un unico esile tema, quello della passione. Senza ricorrere allo spauracchio dell'allegoria (« Per noi lettori moderni la curiosità di Virgilio ha una sola spiegazione, non giustificazione: ed è la sua fondamentale funzione strutturale (diciamo pure, assai grezza e maldestra), che ci consente di conoscere *il prologo in cielo* del mistico viaggio del poeta »), dobbiamo ancora una volta tener presente non tanto la malfamata « struttura », quanto la situazione concreta. Le prime parole della risposta di Beatrice a Virgilio (« Temer si dee di sole quelle cose Ch'hanno potenza di fare altrui male; De l'altre no, ché non son paurose ») non si riscattano alla poesia sostituendo, non si sa come, « una sublimità più propria di una coscienza moderna di acutissima sensibilità morale, accesa di una vaga religiosità laica », quale potrebbe essere la coscienza del Pascoli (per cui quell'*altrui* va interpretato, come fa il Grabher, « agli altri, e non a noi »), alla « medievale e cattolicamente ben squadrata coscienza etico-religiosa di Dante », ma proprio immergendole in quella particolare situazione. Quelle prime parole di Beatrice sono già un modo di sottolineare la beatitudine di lei, e quindi strettamente connesse alla terzina seguente, preparatorie; sono la contrapposizione di quella sicura beatitudine, sicura anche razionalmente, ad una situazione di incertezza e di angoscia, come quella di Dante e anche in parte dello stesso Virgilio; e sono anche un indiretto sapiente rim-

provero ad un velato accenno di timorosa incertezza trapelato nelle parole di Virgilio stesso. Rimprovero che per un pagano come lui, e « savio », ci sembra opportunamente fatto con una parafrasi del « maestro di color che sanno ». La terzina citata quindi non ci sembra affatto di una saccente piattezza, né è vero che si riscatti solo con la terzina che segue, « Io son fatta da Dio, sua mercé, tale Che la vostra nequizia non mi tange, Né fiamma d'esto incendio non mi assale ». Anche noi troviamo in questi ultimi versi « il senso della inattingibile altezza, della divina regalità di Beatrice beata », ma questa sublimità paradisiaca ci sembra diversa da quella che appare in quest'altre parole del Chimenz:

Qui.... c'è.... il senso tranquillo di una pace, di una felicità senza mutamento, di un distacco ineffabile dal mondo e dalla materia, insomma lo stupore di una creatura divina, trionfante con tanta semplicità e umiltà.

Parole di stampo impressionistico (lo *stupore*), non critico. Qui la figura poetica di Beatrice è assai più complessa: non isolata, in un mero rapporto tra sé e l'amante, ma consapevole dei pericoli dell'uomo Dante, in procinto di perdersi, consapevole della realtà infernale, sottolineata appunto dalla diversità della condizione sua di beata da quella dell'uomo ancora esposto nella sua veste mortale alla fiumana del peccato. Non quindi distacco ineffabile dal mondo e dalla materia, o, per dirla col Momigliano citato dal Chimez, « la linea pura, la semplicità di una sfera remota dal mondo, un'aura immobile e serena, ch'è il tema di Beatrice in tutto il poema » (e dagli coi *temi*: brutti tiri i temi hanno sempre giocato al Momigliano; e la Beatrice drammatica del Paradiso Terrestre?).

Noi crediamo che all'origine di tale modo di interpretare l'apparizione di Beatrice in questo canto, e tutta l'atmosfera di esso, stia il paragone e l'accostamento con la *Vita nuova*, solo in parte legittimo. La critica ha in genere notato la diversità fra questo secondo canto, e il precedente, e in genere fra questo prologo in cielo e tutto l'*Inferno*: dal Della Giovanna, al Parodi, ai moderni, che ne hanno tratto varie considerazioni, da quella di una maggiore vicinanza al periodo della poesia giovanile, o di un'inesperienza del poeta al cominciamento della sua grande opera, a quella addirittura estrema, di una composizione di questo, e in genere dei primi sette canti, addirittura prima dell'esilio. Non si potrebbe invece pensare che la diversità è stata proprio diciamo non solo voluta, ma sentita da Dante, per contrapporre fin da principio i tormenti del peccato e dell'errore terreno, alla beatitudine celeste? Non c'è già anche nel primo canto un accenno a questa contrapposizione, quando si parla di *selva oscura*, e del colle, *vestito dei raggi* del sole? La stessa famosissima similitudine dei fioretti, piegati dal gelo notturno, e poi rinvigoriti dalla luce dell'astro si spiega e si giustifica meglio proprio pensando alla situazione dell'animo di Dante, che appena si risolleva, ancora debole ed esposto alle ricadute, se non altro per le insidie del male demoniaco, ma ormai uscito dalla selva oscura.

Anche il Parodi ha una nota stridente, a proposito dello stilnovismo di questo canto, e della malintesa beatitudine di Beatrice, quando calca troppo su quel verso *e la vostra nequizia non mi tange*, esaltandosi per « quell'irrigidirsi nell'eterna impassibilità della sua beatitudine.... *beata Beatrix*, assente e intatta da ogni cosa mortale »; forse per le pericolose suggestioni di Dante Gabriele Rossetti. Ma il Parodi anche, implicitamente contro coloro che troppo vogliono isolare questi due primi canti, pericolosamente riavvicinando il secondo alla *Vita nuova*, aveva rammentato non solo il giovanile libello, dove del resto c'è già abbastanza religiosità, ma anche la grande canzone *Donne che avete intelletto d'amore*, altra testimonianza di un'alta ispirazione religiosa in Dante prima della *Commedia*. E su questa linea di continuità fra l'ispirazione di questo canto e il resto del poema, pienamente consenzienti ci trovano altre osservazioni del Parodi: quando, a proposito delle tre donne benedette, molto opportunamente avverte che *la donna del ciel*, che si compiange del pericolo di Dante, non è un'astrazione, ma deriva dalla stessa radice fantastica da cui deriverà l'altra sua raffigurazione, nel *Paradiso*, « umile ed alta

più che creatura », a cui si volgono le preghiere del suo fedele; quando avvicina Beatrice pietosa di questo secondo canto a Pia dei Tolomei, oltre che allo Stilnovo, e alle altre *appassionate* donne dantesche, compresa Francesca. Per cui fondatamente il critico può affermare la complessa ispirazione di questo prologo in cielo, in cui circola davvero dovunque « la grande aria della vita ».

L'allegoria per il Chimenz invece rovinerebbe in parte la scena delle tre donne benedette; principalmente perché per Beatrice sarebbe impoetico lo star *seduta* presso l'antica Rachele, mentre il suo *fedele* si trova in tanto periglio: mentre prima era accesa di zelo nei confronti di Dante, ora, aspettando le sollecitazioni di Lucia, « rischia di apparire tra immemore e ingrata, tra svagata e indifferente »; e questo perché qui Beatrice è essenzialmente la Teologia, la quale « doveva muoversi soltanto dietro le sollecitazioni di Lucia », grazia illuminante o altro che quest'ultima fosse. « Sono i brutti scherzi — conclude il Chimenz — le inesorabili vendette, che fa di sé la poesia, quando si crede di poter trascurare le sue ragioni, per altre ragioni, magari le più lodevoli del mondo ».

Si potrebbe dire col Manzoni: voi forse vorreste una Beatrice tutta ardente di zelo amoroso, o almeno di carità cristiana, abbastanza genericamente intesa, invece che gerarchicamente preoccupata delle precedenze, diciamo così, paradisiache, o teologali; ma vedete, quella di Dante era fatta così! E mi pare, questa risposta, l'unica da farsi alle pretese, che Dante avesse scritto differente da quel che ha scritto. Pensiamo ancora, filologicamente, storicamente, all'ispirazione centrale, per intenderci, della *Commedia*, e vediamo se il nostro gusto può tentar qualche recupero. Ci sembra che ci ponga questa volta sulla buona via un'osservazione del Momigliano, quando trova in questa scena di Paradiso « una maestosa gentilezza ». Perché ammiriamo le tavole di Simone Martini, come arte, e non possiamo ammirare questi versi? Ma immergiamoci un po' più nella s i t u a z i o n e . Perché immemore Beatrice, se non si è mossa da sé? *Ma ella s'è beata, e ciò non ode!* Il dramma del suo fedele doveva giungere fino a quel punto, perché ci si risolvesse lassù a tanta intercessione; né un'anima beata poteva, da sé, senza rischio per la verosimiglianza, data la ispirazione fondamentalmente religiosa del poema, muoversi a precipizio per aiutare l'antico amante! Senza dire appunto della grazia maestosa di quella scena di Paradiso, in cui non mancano né le note particolari (la Donna gentile che si compiange, Lucia, nemica di ciascun crudele), né animazione drammatica, nella allocuzione di Lucia, e nel precipitarsi, dopo, di Beatrice. Non semplice inclinazione sentimentale, passionale, romantica, spinge Beatrice con quella furia in soccorso di Dante, ma tutta una più ricca gamma di motivi, in cui cielo e terra confluiscono: affetto per il suo fedele, consapevolezza del suo pericolo estremo, ma anche, non meno importante, certezza che il cielo lo considera meritevole di soccorso. Solo così, e non romanticamente, si possono schivare le secche dell'allegoria; e nemmeno contrapponendo alle « legnosità e astrattezze », che il Chimenz trova nel testo, una lirica particolare, sorta sulla base culturale conscia delle raffinate usanze cavalleresche, come sembra faccia il Pézard, qui citato.[3]

Ancora qualche altra osservazione. Il Chimenz commenta l'ultimo verso del canto, *entrai per lo cammino alto e silvestro*, e lo paragona all'ultimo verso del canto primo:

In realtà il fatto è identico: Virgilio si muove e Dante lo segue; ma il modo come ora lo segue è ben diverso da quello di prima. Quell'*entrai* al principio del verso dice la risolutezza con cui si mette in cammino, anche se il cammino è arduo e selvoso; e l'espressione « per lo cammino alto e silvestro » ci prepara solennemente alle meravigliose e terribili visioni dell'Inferno.

---

[3] Abbiamo ora sott'occhio la recensione del Pézard, in un estratto, da cui non possiamo ricavar la data, della « Revue des études italiennes », che deve essere del '52 o '53. Anche lo studioso francese è d'accordo col Momigliano, nell'approvare « la maestosa gentilezza di questa scena di Paradiso »; e siamo d'accordo anche noi, con quel che sopra si è detto, cioè non risolvendo tutta l'ispirazione e la poesia nella « expression d'un idéal, la dernière marque d'une beauté que nous avons perdue », quella della cortesia medievale, delle corti d'amore e degli ordini cavallereschi.

Come si può dire che *il fatto è identico*? E tutte le « investiture » in cielo e in terra, di cui Dante è stato fatto oggetto? Tutte le incertezze fugate, e la pusillanimità rintuzzata, e la magnanimità a cui lo esorta Virgilio? E le « tai tre donne benedette »? Ecco una prova evidente di come sia necessario tener presente non tanto la famigerata struttura, ma lo svolgimento di tutta l'azione del canto, compresa la « rampogna » di Virgilio, parsa « superflua » al Chimenz, e la scena celeste, la situazione insomma, per comprendere appieno la differenza fra il comportamento di Dante, nel seguir Virgilio, quale è espresso nel verso finale del primo canto (« Allor si mosse, ed io gli tenni dietro », che il Chimenz definisce, contenutisticamente, « sciatto, prosaico, dinoccolato. cascante »), e il finale di questo secondo, tanto più animato e vibrato, *entrai per lo cammino alto e silvestro*, giustamente esaltato dal lettore. Per togliere Dante da quello stato d'animo in cui era nel canto primo (e che ha porto al Chimenz il paragone con don Abbondio, dietro al Cardinale, « mogio, come trascinato per la cavezza ») e che il poeta sapientemente esprime, volutamente, con quel verso che ha anche nel ritmo l'incertezza e l'avvilimento di un seguace « senza entusiasmo, senza convinzione, mentre comincia a rimuginare tra sé la stranezza della proposta fattagli, la nessuna sicurezza né garanzia, l'immensità del pericolo, la pochezza della sua persona », ci voleva proprio la domanda di Dante, e « l'immeritato rimprovero » di Virgilio, e tutto il suo discorso; e l'insieme risulta quindi tutt'altro che « inadeguato alla situazione drammatica », come vuol parere al Chimenz.

E ancora (a costo di esser classificati dal Chimenz fra « quelli che pretendono che in un poema di cento canti.... non ci debba essere la più piccola contraddizione, la più piccola asimmetria, e, per zelo di una cosa quasi inumana, forzano il testo con le loro ingegnose interpretazioni, completandolo, correggendolo, perfezionandolo »): perché accusare Virgilio di freddezza, rigidità, mancanza di umanità, incomprensività, insensibilità umana, e vedere in lui solo « un dottorale, precettorale, arido e scostante cipiglio »? Tanto che, a detta del Chimenz, d'accordo col Ferretti, Dante stesso essendosene accorto, tenterebbe di riscattare più tardi l'umanità di Virgilio, quando descrive la tenerezza premurosa del maestro nella bolgia dei ladri (« lo duca a me si volse con quel piglio Dolce, ch'io vidi prima a pié del monte »)? Per noi, la determinante fondamentale del comportamento della guida, in questi due canti non è tanto l'immaturità del poeta [4] ma proprio la situazione, la particolare psicologia storica e fantastica di Dante, il credere e l'immedesimarsi del poeta in quella stessa situazione, per cui il tono della poesia muta, e magari si arricchisce, secondo il gusto del lettore moderno, col mutare della situazione. Quindi, siamo d'accordo col Parodi, avanti citato, che trova che Dante proprio in questo canto comincia a sbozzare il suo carattere di uomo vivente, nell'unico modo possibile per Dante stesso, cioè in concomitanza con lo svolgersi e il maturarsi della situazione, col procedere insomma del non solo teologale viaggio.

* * *

Postilla. — Per quanto siamo venuti annotando, e non solo per il cenno al Pascoli, ma per l'altro all'ispirazione centrale della *Divina Commedia* considerata come ispirazione r e l i g i o s a , è qui il luogo di accennare ad un recente articolo di Salvatore Battaglia, che a queste osservazioni si può ricollegare. Si tratta dell'articolo *Gli scritti danteschi di G. Pascoli*,[5] in cui lo studioso, contro tutta la critica recente e vecchia, ripropone il me-

[4] Il Chimenz nota in fine della sua lettura la differenza fra la figura di Beatrice in questo canto, e quella che appare nella scena drammatica del Paradiso Terrestre, e nota anche questa contraddizione nella figura di Virgilio, e il difetto di poesia in questa figura nei primi due canti, a sostegno della tesi di Giovanni Ferretti, sui due tempi nella composizione della *Divina Commedia*. Per la lista completa fino ad oggi delle « lecturae » del Chimenz e collaboratori, si veda « Belfagor », settembre 1959, pp. 629-30. Come ripetiamo, torneremo a parlare in un'ampia recensione di queste letture; già il Pézard, nel luogo citato qui alla nota 3, recensiva brevemente le letture dei canti II, V, VIII, X, XI, XVII, XXI, XXIX dell'*Inferno*, XXVI e XXIX del *Purgatorio*, XXXIII del *Paradiso*.

[5] Abbiamo lo scritto del Battaglia nell'estratto dagli « Annali dell'Istituto Universitario Orientale » di Napoli, sezione romanza, I, 2, luglio 1959, pp. 1-30.

todo pascoliano, rimettendo in primo piano la necessità di partire dall'ispirazione fondamentale della *Divina Commedia*, per procedere allo studio dei particolari. E la previa acquisizione del clima morale ed anagogico sarebbe strettamente condizionatrice per la comprensione del poema; il merito del Pascoli è appunto quello di avervi posto l'accento: « La parola medievale, specialmente se emerge dalla profonda meditazione dantesca, comprende un'addizione di significati e sovrasensi, che vanno reintegrati nella loro pienezza dialettica ». Ora, l'errore del metodo pascoliano a parer nostro consiste nel voler affermare ancora la necessità di una « chiave » capace di farci penetrare nel mistero dantesco, chiave solo in parte costruita con una profonda conoscenza del mondo medievale, particolarmente « la cultura teologica e la posizione mistica, l'una e l'altra connaturate alla civiltà medievale, e indispensabili alla rievocazione storica », secondo il Battaglia. Secondo noi non si tratta di teologia e di mistica, per Dante, ma solo di profonda religiosità, senza accentuazioni dogmatiche né misticheggianti; una religiosità quasi del tutto trapassata in etica, per intenderci, quasi tutta assimilabile da parte dell'uomo moderno, ma che aveva certo poco in comune con l'ipersensibilità pascoliana, e la connessa crisi etica e psicologica. Inutile rimettersi sulla strada indicata dal Pascoli con le parole: « Bisogna avvezzarsi a questo linguaggio, che splende di luce riflessa, ricevendo i raggi del simbolo che è sotto l'orizzonte ». L'alta coscienza religiosa di Dante non ha niente che fare col simbolo, e per capire l'ispirazione che quella coscienza forniva alla fantasia del poeta non occorre una sensibilità particolare, né una interpretazione nuova delle fonti del tempo; sì invece una capacità umana, storicamente nutrita e complessa, che sappia col poeta rimeditare e sentire quello che egli sentiva.

Nello scritto del Battaglia ci sono anche alcune interessanti note contro la critica storica da una parte, e la critica crociana dall'altra, colpevoli di trascuratezza e ostilità nei confronti del Pascoli. Ora, è nota la posizione aprioristicamente contraria all'indagine della « struttura » della critica del Croce; e forse non senza opportunità il Battaglia spezza ancora una lancia contro questo metodo, in favore di una più larga conoscenza del mondo medievale, spesso indispensabile gradino alla comprensione della poesia. L'accusa al metodo storico, di aver trascurato l'esame delle « fonti », per motivi etico-politici, ché tale esame avrebbe ricondotto a quella cultura teologico-mistica a cui non sentiva conformi le « proprie ideologie, tra romantiche e positivistiche », è in discreta parte esagerata, se si pensa che proprio studiosi del metodo storico hanno fornito quell'immensa mole di studi sui testi religiosi del Medioevo, che ancora oggi farcisce, non senza necessità, i commenti danteschi; e se si pensa che la profonda religiosità dello spirito di Dante ha trovato critici capaci proprio nei seguaci di quel metodo, o in altri di origine magari romantica, come il De Sanctis, il Parodi, lo stesso Donadoni. Certo, religiosità non di carattere mistico o strettamente teologico, o misteriosofico; ma questa crediamo nessuno ce la troverà mai. Non crediamo di dover pensare, come stizzosamente faceva il Pascoli, che l'avversione ai suoi studi danteschi derivasse solo dalle « boviane fantasie laiche e massoniche ».

Del resto, la bontà di un metodo non si misura che dai risultati, non dalle premesse; e la bontà di quello della scuola storica, di quello romantico, di quello crociano, non ha bisogno di paladini. Quanto al Pascoli, egli personalmente indagò certe incastellature strettamente strutturali, altre ne sovrappose alle esistenti, promise sempre nuove rivelazioni delle sue scoperte, nuove aperture per mezzo della chiave che affermava di aver salda in mano, ma un commento che rivelasse nuova poesia nella *Commedia* non lo mise mai fuori. Né i suoi seguaci dopo di lui, se il Battaglia sente la necessità di cominciar tutto da capo.

D'accordo sulle esagerazioni del Croce, o del suo metodo, troppo facile a liberar la *Commedia* dalla « struttura », « per restituirla più lieve e trasparente al regno della liricità », e troppo corrivo ad attribuire al poema una « contemporaneità », deleteria ai fini della stessa scoperta di poesia, se portava ad una lettura rapsodica del poema, per cui, a torto, « i moventi di Dante risultano tutti perspicui e interamente risolti nella presenza estetica ». Ma fu una reazione necessaria; e forse proprio per opposizione al cabalismo dei pascoliani, buttò via il bagno col bambino dentro. Il compito, che spetta ad ogni critico o storico di poesia, è sempre uno: quello di affermare e mostrare l'universalità di un poeta, evitando da una parte di risolverlo nel suo tempo, e dall'altra di risolverlo nel « gusto moderno »; con una medesima conseguenza, di abolirlo come poeta. Un approfondimento dell'indagine storica non può far altro che arricchire Dante, e per questo siamo d'accordo con la proposta del Battaglia di intendere dialetticamente lo studio delle « fonti » per giungere col loro ausilio al centro della *Commedia*; ma servirsi per questo del Pascoli come guida, ci pare troppo rischioso. Secondo noi le pagine del Pascoli « più che un commento di Dante sono un preziosissimo commento del Pascoli stesso »: lo disse fra i primi il Parodi, *nec posteri id permutare valuerunt*.

MARIO PETRINI

RIFLESSIONI IN MARGINE AI « SAGGI GOLDONIANI » DEL MOMIGLIANO

Gli *Atti* del Convegno veneziano del 1957 sono ancora in corso di stampa, ma i saggi sul Goldoni pubblicati negli ultimi anni, nati quasi tutti in vista o sulla scia di quel convegno, ci permettono già ampiamente di constatare come per una volta la celebrazione di un anniversario sia stata l'occasione di un serio, motivato discorso critico, con fondamentali progressi nella nostra conoscenza del commediografo.

Alcuni dei lavori più impegnati, come il libro di Dazzi e gli articoli di Folena, riscuotono già pienamente l'interesse che meritano.[1] Il primo è una ricca e vivace, seppur « orizzontale » e forse troppo cordialmente abbandonata ricostruzione della poetica del Goldoni attorno alla sua centrale partecipazione agli ideali umani, ai concreti problemi della società del tempo,[2] i secondi si impongono come vera e propria magistrale « scoperta » del linguaggio goldoniano, lucido strumento d'arte nella sua condizione di « pura *parole* pregrammaticale », nel suo progressivo articolarsi « dall'improvviso al concertato », nel perfetto equilibrio delle commedie migliori fra « realismo e convenzione », fra « concretezza e astrazione », fra « Mondo e Teatro ». Come si sa, *Mondo* e *Teatro* sono i termini-chiave della riflessione critica del Goldoni sulle sue commedie: e ad essi è dichiaratamete consacrato un non ancora abbastanza noto saggio di Mario Baratto,[3] che con eccezionale acutezza e limpido rigore segue nel *Teatro* « come specchio luminoso del *Mondo,* intenso ' rilievo ' del quotidiano » il vario atteggiarsi della poetica goldoniana, mossa da un coerente e costante impegno di comprensione del reale, della sua « varietà imprevedibile », e vittoriosametnte intesa a comunicare al pubblico tale « piacere dell'intelligenza » che fa sorgere l'*utile,* « senza urgenze angosciose, dai residui del diletto ».

Di questi, che sono i più importanti, e di altri notevoli contributi recenti, hanno già dato un'idea abbastanza precisa le maggiori riviste specializzate, in « schede » o

---

[1] M. Dazzi, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale,* Torino, 1957; G. Folena, *Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato,* in « Paragone », 94, ottobre 1957, pp. 4-28, e *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni,* in « Lettere italiane », X, 1, gennaio 1958, pp. 21-54.

[2] Nonostante le riserve dei goldonisti, spesso eccessive, come quelle di N. Mangini nella *Rassegna* ricordata più avanti (ma cfr. invece l'intelligente recensione di G. Barberi Squarotti, in « Paragone », 98, febbraio 1958, pp. 80-84), l'opera del Dazzi resta tuttavia, a nostro parere, l'unica fra quelle recenti che, senza venir meno allo scrupolo del lavoro scientifico, riesca a far vivere agli occhi del lettore medio, in un ampio e mosso panorama storico, l'arte e l'impegno umano del G. Sarebbe troppo lungo dar conto, a prova di ciò, dell'interesse e degli echi favorevoli suscitati dal libro nella stampa d'informazione (vedi ad es. *La Stampa* del 7 novembre 1957, *l'Unità* del Nord del 9 novembre 1957, *Il Contemporaneo* del 7 dicembre 1957, *Il Popolo* di Roma del 17 gennaio 1958, *Il Mondo* del 18 febbraio 1958). Un caso paradossale della fortuna di questo volume si può vedere nel lungo articolo di G. A. Cibotto, in « La Fiera Letteraria » del 29 dicembre 1957 (ristampato poi in inglese in « Italian Quarterly », I, 1957, pp. 7-29); il Cibotto attinge a piene mani dall'opera del D., *senza nominarla una sola volta,* e incorrendo in qualche gustosa svista: come quando riprende pari pari una frase su Pantalone simbolo di una classe che « recava in sé il progresso, non il declino », e leggendola fra virgolette nella sua « fonte » (p. 165), l'attribuisce senz'altro al Goldoni, mentre Dazzi citava da A. K. Givelegov, « Rassegna Sovietica », IV, 9, settembre 1953, p. 21. Fra i molti altri scritti goldoniani del Dazzi, da ricordare ancora l'agile *Venezia-Goldoni,* in « Paragone », 86, febbraio 1957, pp. 62-66, e il più discutibile *Goldoni o dell'ingenuità, ibid.,* 94, ottobre 1957, pp. 28-37.

[3] M. Baratto, « *Mondo* » e « *Teatro* » *nella poetica del Goldoni,* Venezia, 1957. È per lo meno strano che nella recente e diligente monografia di E. Caccia, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni,* Venezia-Roma, 1959 (di cui stiamo preparando un'ampia recensione), non si faccia neppur menzione del saggio di Baratto, benché un capitolo sia appunto dedicato a « *Mondo* » e « *Teatro* ». Di Baratto si vedano anche le sintetiche *Remarques sur Goldoni,* in « Théâtre populaire », 27, novembre 1957, pp. 59-66.

« rassegne » alle quali rimandiamo,[4] e che costituiscono spesso un ulteriore invito alla discussione. Ci sembra fuor di luogo tentare un nuovo, tardivo bilancio dell'anno goldoniano, e preferiamo invece cercar di inserirci in un discorso già aperto, saggiarne la validità prendendo lo spunto da una pubblicazione dell'anno scorso: i *Saggi goldoniani* del Momigliano raccolti in volume da Vittore Branca.[5]

Benché gli scritti del Momigliano sull'argomento fossero noti, la lettura *suivie* che oggi ce ne è proposta e agevolata si rivela estremamente istruttiva: a cominciare dai primi due del 1904, *Il bugiardo* e *Truffaldino e Smeraldina*, giudicati più tardi assai severamente dal loro autore,[6] ma che costituiscono ai nostri occhi un significativo antefatto nella vicenda dei difficili rapporti — e all'inizio più di simpatia che di comprensione — fra un critico e un poeta. Del resto la ragione di tale simpatia non doveva essere del tutto chiara allo stesso giovane studioso, se proprio in apertura di uno di questi saggi egli cercava di spiegarsela in termini non propriamente estetici: « Per le anime stanche è un buon rimedio entrar qualche volta in quel mondo del Settecento goldoniano, dove lo spirito, non profondo ma dotato di un'agilità che forse difetta a noi moderni, sfiora e vivifica le cose senza penetrarvi troppo addentro, e così evita di conoscere il triste significato della vita ».[7]

Di fatto in queste prime prove, quando Momigliano abbandona la sua nativa disposizione all'analisi, al sottile sviluppo di tutto quel che resta suggerito o implicito nel testo, per le formule chiuse e giudicanti, allora si accumulano le riserve anche gravi sulla personalità e sull'arte del Goldoni: spirito superficiale, indole leggera, non è un grande psicologo, difetta di sentimento, è miglior fotografo che poeta.[8] Questi e simili giudizi sembrano la risultante provvisoria di componenti che solo col tempo si risolveranno in un originale, sicuro gusto di lettore. C'è intanto l'alto moralismo desanctisiano, accolto e come velato da una sensibilità tardoromantica: oltre ai « limiti » goldoniani segnati press'a poco allo stesso modo (ma molto più duramente dal Momigliano), al De Sanctis fanno pensare, fin nello stile, le insistenti ipostasi del primo Settecento: « Fu un'età flaccida: non discese negli abissi del vizio, perché conobbe poco quella grande potenza benefica e malefica, che è la passione.... Nel Settecento la volontà era malata: questa fu la più grave malattia di quel tempo ».[9] Ancora, c'è la tendenza a distinguere piuttosto astrattamente, nel vivo tessuto delle battute, fra « arguzia urbana » e buffoneria, fra « buon gusto » e grossolanità, secondo una dicotomia di sapore già curiosamente crociano. Colpisce infine la fiducia nella psicologia, nelle classificazioni e analisi psicologiche dei personaggi come autonomo strumento critico, anzi via d'accesso obbligata ad ogni valutazione estetica. Così le due commedie studiate non sono viste nel clima particolare in cui nacquero: *Il Bugiardo* nell'anno delle sedici commedie, quando Goldoni doveva presentare chiaramente il suo assunto riformistico, e puntava ancora sui

---

[4] Cfr. N. Mangini, *Rassegna goldoniana*, in « Lettere italiane », X, 4, ottobre-dicembre 1958, pp. 502-530; L. Poma, *Rassegna goldoniana*, in « Giorn. st. della Letter. ital. », v. 136°, I trim. 1959, pp. 118-27 (recensisce con equilibrio solo i lavori giudicati più importanti, e cioè, oltre quelli già ricordati, F. Flora, *Il « Feudatario » e gli ordini sociali nel Teatro del Goldoni*, in « Letterature moderne », 6, 1957, e 1, 1958, M. Marcazzan, *Illuminismo e tradizione in Goldoni*, in « Humanitas », aprile 1958, V. Pandolfi, *Natura e confini della riforma goldoniana*, in « Paragone », agosto 1958, e il mio *Per una lettura storica delle commedie goldoniane*, in « Belfagor », novembre 1957. Si vedano poi le puntuali schede di W. Binni, nella « Rassegna della Letter. ital. » del 1958 e 1959, specialmente i numeri di gennaio-aprile e maggio-agosto 1958, e maggio-agosto 1959).

[5] A. Momigliano, *Saggi goldoniani*, a cura di V. Branca, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1959, pp. 239.

[6] In una nota della ristampa curata dall'A. in *Primi studi goldoniani*, Firenze, 1922, riportata dal Branca nella *Cronologia* premessa ai *Saggi*, p. 26.

[7] Prime righe di *Truffaldino e Smeraldina nel « Servitore di due padroni »*, p. 47.

[8] Cfr. pp. 30, 32-33, 38.

[9] pp. 68-69; ma cfr., ancora nel capitolo su G. della *Storia della letteratura italiana* qui ripubblicato, p. 236.

« caratteri » alla francese, lineari e talvolta meccaniche incarnazioni di un vizio esemplare (e abbiamo il felice risultato di Don Marzio ne *La Bottega del caffé* accanto ai parziali fallimenti de *L'Adulatore* o de *Il Giuocatore*, tutte del 1750); gli scenari per il Sacchi, cioè *Il Servitore di due padroni* e *Il Figlio di Arlecchino perduto e ritrovato* al tempo del soggiorno toscano, durante il quale si allentano i legami con la vita veneziana, col « linguazo e i costumi de la zente » meglio capita e più cara, e per un momento il Teatro prevale sul Mondo in un libero gioco scenico che si appaga di sé: come molti anni dopo e con maggior sapienza a Parigi, ne *Il Ventaglio* o nella *Trilogia di Zelinda e Lindoro*.[10]

Impostando invece l'analisi del *Bugiardo* e del *Servitore* sulla « pittura dei caratteri », attraverso congetture e riserve da manuale di psicologia, il giovane Momigliano finiva col compromettere la freschezza di tante osservazioni puntuali (sul dialetto di Pantalone, ad esempio, o sull'interazione, sulla reciproca provocazione verbale dei personaggi) [11] con la tentazione di una critica al condizionale.

Lo stesso pericolo è evidente nel saggio più maturo su *Il Campiello*, del 1907, composto in quella fase di crescente interesse per la natura del comico che sboccherà due anni dopo in un tentativo di trattazione sistematica; [12] e di tali meditazioni c'è probabilmente un riflesso nella curiosa conclusione che la commedia sarebbe stata diversa e migliore, « buona come *La Casa nova* », se il Goldoni avesse saputo sviluppare il tema comico centrale, che sarebbe poi quello dello sgombero dal campiello di Gasparina, di Fabrizio e del Cavaliere, disturbati dal perpetuo e grossolano « morbin » dei popolani.[13] In realtà, accostando *Il Campiello* a *La Casa nova*, per suggestione dei titoli, piuttosto che alle *Baruffe Chiozzotte*, il Momigliano non poteva cogliere la parentela fra il Cavaliere e il Cogitore, la loro analogia di funzioni nel malizioso gioco dell'autore, che prestando a questi personaggi « civili » una paternalistica superiorità (fra la condiscendenza e la minaccia del bastone) sui veri protagonisti plebei, sconta in anticipo le reazioni del pubblico più schizzinoso, coinvolgendolo in certo modo e compromettendolo nel divertimento per interposta persona: « Mi parlo co tutto e rispetto. Baso dove che zappa e siò cogitore; ma, se m'avesse da maridare, no vorria che un lustrissimo gh'avesse tanta premura per mia muggier », dirà Titta Nane (*Baruffe*, III, 12).

Tuttavia proprio il lungo, attento esame del linguaggio e dei sentimenti del popolo nel *Campiello* dovette indurre Momigliano ad avvicinare il commediografo del Settecento ai poeti « realisti » del secolo successivo: « Egli insegnò a veder materia di poesia dove prima non se ne vedeva, a far del sommo della naturalezza il sommo dell'arte; allargò di botto i confini della poesia italiana e uccise la retorica. Per questo gli si collegano, oltre i minori, i tre grandi che ho nominati » (Porta, Manzoni e Belli).[14] Limpida ripresa e sviluppo di intuizioni desanctisiane, che apre la strada ai felici spunti dei tre saggi maggiori, legati fra loro nelle intenzioni dell'autore: *Il mondo poetico del Goldoni* (1907), *I limiti dell'arte goldoniana* (1911) e *La comicità e l'ilarità del Goldoni* (1913). Si vedano le acute osservazioni sul « vivere insieme » dei personaggi goldoniani (« egli vede i legami d'una vita con un'altra, più che le ragioni d'ogni singola

---

[10] Come il *Servitore*, anche queste commedie, per l'abilità della loro costruzione e l'appiglio che offrono a variazioni psicologiche, attrassero poi in modo particolare l'interesse del M. La *Trilogia di Lindoro* sarà giudicata « una delle più profonde concezioni goldoniane » nonostante lo sviluppo spesso manchevole in *La comicità e l'ilarità del Goldoni* (p. 200), e nel capitolo della *Storia* si parlerà del *Ventaglio* come della « più perfetta fra le commedie d'ambiente » (p. 231): tra le quali, si noti, sono classificate le stesse *Baruffe*.

[11] Cfr. *Il Bugiardo*, pp. 35 e 40. Sul dialetto delle commedie si vedano ora le finissime osservazioni del Folena, *L'esperienza linguistica di C. G.* cit., pp. 35-44.

[12] A. Momigliano, *L'origine del comico*, in « La Cultura filosofica », 1909.

[13] Cfr. pp. 93-96.

[14] P. 109, in *Goldoni, Porta, Manzoni, Belli*, breve art. del 1907.

vita, rappresenta uomini che non vivono più di sé che di altri »),[15] sul riso « che non consiste nella parola, nel motto, ma scaturisce dal congegno stesso dei fatti »,[16] oppure le penetranti esplorazioni nel « mondo allegro e vario della servitù », con l'attenzione che si appunta specialmente sugli Arlecchini, i quali « vivono fuori del nostro mondo, nella piena libertà dell'anima da ogni costrizione esterna o interna, in un'allegra anarchia spirituale ».[17] Suggestiva nota quest'ultima, che tra l'altro, opportunamente storicizzata — il Momigliano ignora invece di proposito la cronologia goldoniana —, ci aiuta a veder più chiaro nella famosa asserzione del Goldoni sulla funzione di compromesso che le maschere avrebbero avuto all'inizio della *riforma*, verso un prudente e graduale « svezzamento » del pubblico dalla commedia improvvisa. Con tante commedie tra il 1750 e il 1753 (da *I Pettegolezzi delle donne* a *La Cameriera brillante*, da *L'Amante militare* a *Il Feudatario*: di valore ineguale, ma tutte variamente ravvivate dall'estro linguistico di Arlecchino, o Traccagnino), il Goldoni sembra offrire, direi prima che agli spettatori, alla propria coscienza artistica un riposo e un provvisorio compenso, quando gli sforzi tenaci e infelici in direzione di un nuovo *genre sérieux*,[18] da *Il Vero amico* e *La Moglie saggia* fino a *La Buona famiglia*, rischiano di compromettere nella rappresentazione edificante delle virtù borghesi il festoso gioco della scena: come se volesse evitare — per riprendere la felice formula goldoniana recentemente « riscoperta » dai critici — che la voce grave e preoccupata del Mondo finisca col soffocare quella più squillante e libera del Teatro. Più tardi, e anzi già con *Le Donne gelose* e *La Locandiera*, i due termini si fonderanno in un perfetto equilibrio, e allora la comicità si annicherà nelle pieghe stesse del tessuto quotidiano, scaturirà da confronti e da ticchi verbali non gratuiti, radicati anzi nelle contraddizioni della società contemporanea.[19] Ma intanto degli anni della *Riforma*, accanto al mutevole coro dei personaggi femminili e al pacato discorso di Pantalone, fitto di massime mercantili e familiari, ci resta l'allegra « lingua irreale »[20] di Arlecchino, la sua perpetua disposizione alla meraviglia e all'invenzione in un mondo altrimenti condizionato. Si veda ad esempio la graziosa scena de *La Castalda* in cui Arlecchino, rimasto solo in casa d'altri con l'incarico di « despegnar la velada » del padrone affamato per permettergli d'accettare un invito a pranzo,

---

[15] *Il mondo poetico del G.*, p. 116.

[16] *Ibid.*, p. 139.

[17] *La comicità* ecc., p. 74. Ma si leggano anche le pp. 192-93, sul mondo dei servi « ch'è il riflesso del mondo padronale e giova a metterlo meglio in rilievo », e nel saggio precedente le pp. 132-33, sulle *massere*, con belle osservazioni a proposito della commedia omonima.

[18] Sugli sforzi di creare nel Settecento un nuovo *genre sérieux* di teatro — inteso però in senso più largo, di commedia *regolare* e *borghese* —, e sulle parziali ma significative coincidenze fra Lessing, Diderot e Goldoni, si veda G. Petronio, *Illuminismo, preromanticismo, romanticismo e Lessing*, in « Società », 5, ottobre 1957, pp. 1002-1020 (in part. pp. 1011-12). Purtroppo non ho ancora potuto vedere, del Petronio, l'Introduzione a G. Goldoni, *Commedie*, Milano, 1958, vv. 2, e il vol. *Goldoni. Storia della critica*, Palermo, 1958: di cui ho avuto solo un'idea sommaria dalle schede di Binni nella « Rassegna della Lett. ital. », maggio-agosto 1959, pp. 344-46.

[19] Vedi le eccellenti analisi delle due comm. nel cit. « *Mondo* » *e* « *Teatro* » ecc. del Baratto, pp. 36-39 e 41-53. E cfr. con la lettura della *Locandiera* in chiave rococò nella *Storia* del M. (qui a p. 233). Per il progresso artistico rappresentato ad es. dai *rusteghi* sui Pantaloni, mi permetto di ricordare alcune mie osservazioni (art. cit., pp. 26-27 dell'estr.) fraintese dal Mangini nella sua *Rassegna* (p. 509). Chiamando i *rusteghi* « personaggi *da commedia* », intendevo appunto sottolineare come la severa morale borghese ancora « predicata » da certi Pantaloni-mercanti talvolta al di fuori di una vera necessità scenica, si risolva invece interamente nel Teatro col *Todaro*, i *Rusteghi*, la *Casa Nova*, diventi cioè essa stessa fonte di comicità nel dialettico confronto con quella dei giovani. Con quella frase non « svalutavo » i rusteghi, come mi rimprovera il Mangini, più di quanto farebbe con Julien Sorel o col Principe Andrej chi li giudicasse dei perfetti personaggi *da romanzo*.

[20] G. Folena, *Il linguaggio del G.* ecc. cit., a conclusione di una persuasiva analisi della natura « impressiva » del linguaggio di Truffaldino nel *Servitore di due padroni* (pp. 10-14).

decide di portar via un candeliere d'argento, ma colto da scrupolo (« l'oi da robar? ») pensa di chiederlo cortesemente in prestito al tavolino che lo sostiene: « Sior taolin, me imprestela sto candelier? Sì? grazie. La vol el pegno? La gh'ha rason. Ghe lasso el me cappellin. Così fa i omeni d'onor. No i roba, no i tol in prestido senza pegno. Son un galantomo. Porto via el candelier, ma ghe lasso el me cappellin ».[21] Dove par di cogliere, al di là del lazzo, un'apertura verso quella nativa libertà di fantasia mimetica e di linguaggio che gli stessi borghesi preoccupati del *qu'en dira-t-on?* andavan perdendo (il consapevole ricupero comico di questo « condizionamento » darà il tono agli ultimi capolavori veneziani), e che il Goldoni stava per riscoprire nel popolo, come espressione però, questa volta, di vita *reale* e più schietta, ugualmente lontana dall'evasione nelle parole e dal rispetto umano. Vediamo qualche battuta in una scena « strutturale » delle *Baruffe*, l'*esame* di Toffolo che si querela al Cogitore per l'aggressione subìta:

Isid. Astu padre?
Tof. Mio pare, lustrissimo, el xe morto in mare.
....
Isid. Gh'aveveli arme?
Tof. Mare de diana se i ghe n'aveva! Beppe Cospettoni gh'aveva un cortello da pescatore. Paron Toni xe vegnuo fuora con un spadon da taggiare la testa al toro, e Titta Nane gh'aveva una sguèa de quelle che i tien sotto poppe in tartana.
....
Isid. Xestu scampà? T'astu defeso? Come xela fenìa?
Tof. Mi so stà là.... cussì.... Fradei, digo, se me volè mazzare, mazzeme, digo.
Isid. Ma come xela fenìa?
Tof. Xe arrivao delle buone creature, e i li ha fatti desmettere, e i m'ha salvao la vita. (II, 1).

Sono le rapide impressioni di lettura come questa sugli Arlecchini che ha offerto lo spunto alla nostra lunga parentesi, a conferire ai saggi centrali di cui ci stiamo occupando il loro pungente interesse: ad esempio quelle su *Le Bourru bienfaisant* (« un serio episodio inquadrato fra due partite a scacchi »), o sulla sapiente costruzione de *La Casa nova* e di *Un curioso accidente*, fino alle limpide osservazioni sul dialogo (« Così fa il Goldoni sorprendendo il segreto della vivezza del parlar quotidiano. Egli rende il lavorìo spontaneo del pensiero che spontaneamente si fa parola ») e alla conclusiva affermazione della « semplice grandezza » del commediografo: « Egli è solo nella storia del nostro teatro, specialmente perché è l'unico poeta agli occhi del quale la vita quotidiana si sia vestita d'apparenze sceniche immortali.... egli rappresenta, sia colla scelta dei fatti che con quella dei personaggi, la regola della vita. Il solito e i più: ecco il suo teatro ».[22] Anche qui, come nell'accostamento ai grandi realisti dell'Ottocento, la lettura si fa fermo giudizio storico. Ad una attenta ricostruzione invece della tematica e della tecnica goldoniana, al processo per cui « il solito e i più » diventan « teatro », è consacrato *La comicità e l'ilarità del Goldoni*, complessivamente il migliore dei tre, ma tanto più difficile da riassumere in quanto il sapore e il valore che esso conserva per noi sta proprio in una suggestiva e irriproducibile capacità di descrizione e di evocazione; basti ricordare le briose pagine sulle donne e sul pettegolezzo, o la folta e animata galleria di macchiette goldoniane.[23] Anzi, se il nostro discorso risulta frammen-

---

[21] II, 7, dal testo primitivo della commedia, come fu stampata nell'ediz. Bettinelli (t. VII, 1753: cfr. nell'ediz. mondadoriana delle *Opere* a cura di G. Ortolani, vol. IV, p. 1107); la scena fu poi soppressa nell'ediz. Paperini (t. VIII, 1754-55), per la quale li G. rimaneggiò profondamente la *Castalda*, in vista senza dubbio di una maggiore « regolarità ».

[22] *Il mondo poetico* ecc., rispettivamente pp. 126, 142-43 e 147.

[23] *La comicità* ecc., pp. 183-89 e 194-96. Anche qui però si avverte il pericolo di giudicare questo o quel personaggio facendo completa astrazione dalla comm. in cui compare (« di lui non si può citare nessun personaggio intimamente e profondamente comico », p. 196).

tario, come ci si potrebbe facilmente rimproverare, ciò è dovuto appunto al proposito di mettere in luce in questi saggi maggiori, prima delle debolezze, le intuizioni positive e felici: che però anche qui, va detto subito, risultano sparse, e devono aprirsi la strada, come imponendosi direttamente all'acuta sensibilità del Momigliano, in una critica strutturata su esigenze moralistiche e psicologiche fatte apposta, si direbbe, per esagerare « i limiti dell'arte goldoniana », le « deficienze » del Goldoni, che corre il pericolo di esser giudicato, più che per quello che è, per quello che non vuole e non può essere: un Molière, un Ibsen, un Maupassant.[24]

Così, pur dopo il giusto avvertimento che « l'accusa di superficialità del Goldoni nasce da un equivoco », il critico non esita a riparlare di un teatro « senza ideali e senza serietà spirituale », e a spiegare questa incapacità a « esprimere un sentimento serio » con la profonda impronta lasciata sul commediografo dal teatro dell'arte: « la levità del teatro del Goldoni è, oltre una conseguenza d'una lacuna del suo spirito, una prosecuzione del teatro improvviso e un po' anche di quello classicheggiante ».[25] Dove la commedia improvvisa è vista quasi goldonianamente (ma la polemica goldoniana aveva una precisa giustificazione storica) come termine di riferimento dal « contenuto » massiccio, e non come tecnica teatrale, labile linguaggio scenico prima assimilato e poi interamente risolto dal poeta veneziano « nel quotidiano, nel familiare ».[26] Del resto, è ancora la scarsa attenzione accordata all'essenza del fatto teatrale *come rapporto fra autore e pubblico attraverso la finzione della scena* [27] a esasperare l'anacronistica e fatalmente delusa pretesa di un compiuto sviluppo interiore dei personaggi nel giro dei tre atti, anzi di un romantico « prolungamento » del loro dramma psicologico nella coscienza degli spettatori. Per noi la conclusione rosea e sbrigativa che Momigliano rimprovera a tante commedie, vedendo in essa una « preoccupazione estranea all'arte », obbedisce invece proprio alle naturali esigenze di quel determinato genere d'arte che fu il teatro comico prima del Romanticismo.[28] Chissà se i rusteghi si sono definitivamente convertiti in *desmesteghi* alla sera di un giorno di Carnovale? Ma che senso ha questa domanda, se il loro destino si esaurisce senza residui nell'ambito della loro « storia » effimera ed esemplare? I facili *dénouements* del Goldoni, così legati e spesso confusi col « commiato » degli attori al pubblico (sorridente ammissione del tempo provvisorio e del luogo convenzionale del loro incontro), costituiscono l'ultimo pegno del *divertimento*, il sereno separarsi del Teatro dal Mondo alla fine di uno spettacolo « che ha segnato la loro perfetta coincidenza »,[29] e insieme l'indicazione stilizzata e talvolta ellittica, ma non arbitraria per lo spettatore avvertito, di un « possibile » sempre aperto secondo l'autore: capire la vita, riparare gli errori, comunicare agli altri la propria esperienza. Ma su questo terreno il dissenso fra Momigliano e Goldoni diventa incompatibilità: « La

---

[24] Cfr. *Il mondo poetico*, p. 112 su Ibsen e G.: « quegli è artista e pensatore, questi è soltanto artista », e p. 129 sul *Vero amico*: « che cosa sarebbe diventato quest'abbozzo in mano d'un artista che comprendesse la passione, del Maupassant, per esempio? ».

[25] *Ibid.*, p. 111, e *I limiti dell'arte goldoniana*, pp. 154-55.

[26] Foleña, *Il linguaggio del Goldoni* ecc., cit., p. 10.

[27] Cfr. un passo rivelatore in *Il mondo poetico* ecc.: « contrariamente a quanto ripetono i cattivi critici teatrali, un lavoro drammatico si giudica molto più sicuramente alla lettura che alla rappresentazione, la quale è guasta o da imperfezioni meccaniche o dai difetti dell'interpretazione che svisa sempre, più o meno, l'intenzione dell'autore: certo alla lettura il cattivo critico scorge difficilmente la mancanza di vita dei personaggi, ma *i poeti comici immortali scrivono, più che per le scene d'ogni tempo, per i lettori acuti contemporanei e futuri* » (p. 141, corsivo mio).

[28] Cfr. *ibid.*, pp. 124-25: « L'indole buona e mite del Goldoni si rivela anche nello scioglimento, nel quale la sua apparente oggettività viene meno.... cessa la vita e sottentra la finzione », e *I limiti dell'arte goldoniana*, pp. 165-66: « L'evoluzione psicologica nel Goldoni precipita sempre ». Sarebbe quasi, per scegliere l'esempio in un « genere » diverso e più lontano, ma di cui il teatro moderno fu tributario ai suoi inizi, come interrogarsi scetticamente sulla conversione del re di Cipri, che « da una donna di Guascogna trafitto, da cattivo, valoroso diviene » (*Decameron*, I, 9).

[29] Seguo da vicino il Baratto, *op. cit.*, pp. 57-58.

sua commedia non penetra mai nel fondo della nostra anima ad illuminarcene un angolo misterioso: perciò egli non è fra gli dèi della nostra poesia e i suoi libri non sono la lettura prediletta di nessun'anima pensosa. Anche se tocca qualche sentimento profondo, lo guasta perché non sa riuscir suggestivo e non capisce che per certe sfumature l'unico mezzo espressivo è il silenzio ».[30] Così la percezione quasi istintiva della grandezza del commediografo si trova in definitiva ostacolata dal fondamentale contrasto fra la fiducia dell'uno nell'intelligenza piena delle cose, nel dialogo spiegato, e il gusto dell'altro per gli angoli misteriosi dell'anima, per le sfumature e per il silenzio. Questo segreto *mood* del Momigliano, questa religiosa e in certo senso esclusiva dedizione alla poesia del mistero e dell'ineffabile coglieva con efficacia Luigi Russo quando, dopo avergli riconosciuto « virtù interpretative le più delicate e sottili che critico abbia mai posseduto », proponeva di chiamarlo « il critico del silenzio e delle assorte pause ».[31] Ora, stupisce non poco che uno studioso come Vittore Branca, in una trasparente allusione della *Testimonianza a Attilio Momigliano* che apre il volume da lui curato, giudichi « meschina » la pertinente metafora del Russo, ricordandola fuori dal contesto e caricandola arbitrariamente di intenzioni malevole che assolutamente non c'erano (o allora è meschino ogni giudizio che si scosti dal consenso esclamativo); e francamente dispiace che nel pio elogio a un Maestro morto trovi posto tale inopportuno sfogo di rancore per un Maestro vivo.[32]

A tutti è nota la profonda amicizia che ha legato il Russo al Momigliano: le pagine più affettuose della *Critica letteraria contemporanea* sono dedicate proprio al Momigliano e in un momento in cui egli era un perseguitato. Vittore Branca deve ricordarsi di aver riprodotto, da « L'Italia che scrive », un articolo del Russo per Momigliano sull'*Osservatore Romano*! Ma è a tutti noto che il Branca è uomo assai spregiudicato; lo chiamano a Venezia « il capo dei cinici », per i suoi rapporti con la Fondazione Cini. Egli può, davanti a un caro morto come il Momigliano, calunniare, e maledicere d'un vivo, con quella stessa naturalezza con cui alcuni cattoliconi bisbigliano di cambiali e di contanti, per dirla con un'espressione del Carducci, mentre il sacerdote consacra o eleva l'ostia.

Per tornare, in più spirabil aere, ai *Saggi goldoniani*, direi che il migliore di essi in senso assoluto sia *Lo stile del Goldoni*, composto nel 1914 come prefazione a un'antologia goldoniana: ed è significativo che queste pagine veramente nuove per il tempo in cui furono scritte e ben valide anche oggi [33] siano nate come introduzione a una lettura delle commedie maggiori, mai affrontate con tanto impegno nei saggi precedenti.[34] Anzi qui, davanti ai capolavori del commediografo, il riconoscimento della loro carica poetica ha quasi un sapore di palinodìa:

> Il Goldoni ha sentito e fatto sentire che la nostra terra e le nostre case son fatte perché noi viviamo con loro, che la vita delle cose è indivisibile dalla nostra vita, perché noi infondiamo in loro le nostre abitudini e poi troviamo in loro qualche cosa di noi

---

[30] *I limiti* ecc., p. 167.

[31] L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Bari, 1947², vol. III, *Dal Serra agli ermetici*, p. 112. Il Russo presenta tale definizione « come provvisoria indicazione sensibile », rilevando come queste impressioni di silenzio tornino in vari scritti del M., sui *Fioretti*, su Guinizelli, Cavalcanti, Ariosto, Manzoni, Verga.

[32] Scrive il Branca del M.: « Ma di lui (che qualcuno volle meschinamente chiamare 'il critico dei silenzi') avevano soprattutto valore, anche quali più alte affermazioni morali, proprio i silenzi accorati e i riserbi generosi » (p. 7): come si vede, si tratta di due cose diverse.

[33] Cfr. quanto scrive M. Fubini, nella più equanime *Commemorazione di A. Momigliano* che conosciamo: « la migliore introduzione alla lettura del Goldoni resta quell'antologia goldoniana, che va molto al di là del suo immediato fine scolastico ed è già essa stessa un'originale e simpatica presentazione del poeta veneziano » (ora in *Critica e poesia*, Bari, 1956, passo cit. a p. 425). In genere sui saggi goldoniani del Momigliano si veda poi naturalmente F. Zampieri, in *I classici italiani nella storia della critica*, diretti da W. Binni, Firenze, 1955, vol. II, pp. 164-67.

[34] Anzi, direi, spesso eluse, e non solo ne *I limiti dell'arte goldoniana*, che mira di-

stessi. Ma questa comunanza di vita non ha nulla di sentimentale e di trascendente; è quella che sente l'uomo comune, anche l'ignorante — il quale, staccato dalla sua casetta, ha freddo e si sente sperduto, ma non medita e non filosofa su quest'impressione —; non è la comunanza che sente il raffinato, lo spirito riflessivo e troppo sensibile, il quale avverte la simpatia fra lui, la natura, le case, le vie d'una città, ma poi la altera, la deforma, la rende squisita ma morbosa coll'analisi.

Anche in questo il Goldoni ritrae l'uomo medio, alla buona, che trova il suo mondo nella terra ben salda sotto i suoi piedi e non spiega mai l'ale verso i malinconici regni dell'immaginazione. Per un altro autore ricordarsi della realtà è uccidere la poesia, per lui è crearla (p. 207).

Non vogliamo riassumere per non sciupare, ed è un peccato che lo spazio ci impedisca di moltiplicare le citazioni.

Un'ultima osservazione vorremmo fare sul più noto capitolo goldoniano della *Storia della letteratura italiana*, ripubblicato a conclusione di questa raccolta. Se da una parte l'impegno storicistico implicito in ogni moderno disegno della nostra letteratura è evidente e agisce positivamente nella costruzione del capitolo, che raccoglie in modo più organico e meno effuso impressioni e giudizi dei saggi precedenti, nel proposito di tracciare una storia interna della poesia goldoniana, d'altra parte, forse per lo scrupolo e la *surenchère* di chi si sa per temperamento più lettore e interprete che storico di letteratura, il Momigliano insiste qui fin dall'inizio sulle origini arcadiche e metastasiane del Goldoni. Questa tesi, già avanzata perentoriamente dal critico qualche anno prima nella recensione (e fors'anche sotto l'influsso) del libro di Edmondo Rho,[35] è stata poi articolata con maggiore equilibrio da Mario Fubini, sullo sfondo di una cultura razionalistica e di una comune poetica del « verosimile ».[36] Ma neppure così riesce a convincerci. Che Metastasio abbia rielaborato e fissato a profitto della generazione seguente i temi più vivi dell'Arcadia in situazioni e schemi psicologici, in ritmi e stilemi esemplari, non si vuol certo negare. Così come alla fine del secolo un'analoga funzione *pedagogica* assolveranno Cesarotti e Monti rispetto alla grande lirica del primo Ottocento, offrendole già assimilati con entusiasmo e mediati con accortezza — sì da evitare scandalose fratture colla nostra tradizione « alta » e classicheggiante —, i motivi di quella poetica europea che ci si accorda a chiamar preromantica.[37] Ma far derivare le commedie del Goldoni dai melodrammi metastasiani sarebbe per noi come presentare, mettiamo, le *Poesie di Ossian*, i *Pensieri d'amore*, gli sciolti *Al Principe Chigi* e *Alla Marchesa Malaspina* e la *Musogonia* quali « fonti » dei *Canti*, dei *Sepolcri* e delle *Grazie*. Una volta stabilito il patrimonio di ideali artistici, di interessi e di linguaggio che un circolo letterario o uno scrittore riesce a legare ad altri contigui nel tempo, spetta proprio alla critica, ci sembra, distinguere e individuare: calcolare, per insistere nella metafora, quale nuovo investimento tale eredità abbia trovato in uomini differenti, in condizioni sociali e culturali mutate: e quand'anche la successione sia stata ufficialmente accettata, come quella del « Caffé » dal « Conciliatore ». Il patetico degli arcadi, quando non era un puro esercizio di stile, cercava di prendersi sul serio, come struggente e pia-

---

chiaratamente « a ritrarre la fisionomia della parte morta della sua opera », facendo « continuamente astrazione da' suoi capolavori » (p. 153): senza che poi tale premessa impedisca al critico di dar giudizi sul Goldoni *tout court*.

[35] E. Rho, *La missione teatrale di C. G.*, Bari, 1936; con la recensione a questo libro sono qui ripubblicati altri scritti minori del M.: *Le pubblicazioni goldoniane nel II centenario* (1907), e *La diplomazia del Goldoni* (1932).

[36] M. Fubini, *Arcadia e Illuminismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949; ora in *Dal Muratori al Baretti*, Bari, 1954², pp. 321-22. Si vedano in proposito le assennate osservazioni del Dazzi, vol. cit., pp 39-46, e del Baratto, « *Mondo* » e « *Teatro* » ecc. cit., p. 9, nota 12.

[37] Penso al fondamentale *Preromanticismo italiano*, di W. Binni, Napoli, 1948, o anche a U. Bosco, *Preromanticismo e romanticismo*, in *Questioni e correnti di st. letter.* cit. Si vedano però ora le polemiche e stimolanti obiezioni del Petronio, *Illuminismo* ecc., cit.

cevole surrogato della commozione: e aspirava addirittura alla tragedia col Metastasio. Mentre Goldoni, quando ne fa uso, come ne *Gli Innamorati*, lo « gioca » consapevolmente in direzione opposta: « Che vita è questa? Che amor maladetto! Non posso resistere, non posso più » (Eugenia, I, 11). Come scrive acutamente Baratto, « la finezza dell'introspezione metastasiana si trasferisce nella semplice verità dei dialoghi di ogni giorno, fatti quasi di nulla: riportata al ritmo quotidiano, è trasformata e superata nel suo significato storico. Nel melodramma del Metastasio il personaggio è l'occasione, l' ' oggetto ' di un'analisi valida in sé, di una sistematica indagine dei sentimenti: ed è il simbolo di un nobilitarsi della sensibilità nella passione, la divulgazione raffinata della galanteria ' cortigiana ', la giustificazione di una fuga dai rapporti reali. Il Goldoni rende relativo l'amore, gli dà la sua esatta misura ' temporale ', la sua base concreta, che non esclude il ' romanzo ' ».[38]

In conclusione, quel molto che c'era di nuovo e di penetrante sparso nei saggi goldoniani del Momigliano è stato accolto e sviluppato dalla critica più recente su un piano di diverso rigore storico e di ben più sottile aderenza ai testi, come in Folena e in Baratto.[39] Quanto all'avvertimento su Goldoni metastasiano, in cui si assommano le diffidenze del critico, e che Walter Binni ci ha esortati ultimamente a non dimenticare [40] (anzi il proposito di accogliere tale invito in una libera discussione sta alla base di queste mie riflessioni, e varrà forse a scusarne la prolissità), esso va spiegato secondo noi colla necessità di semplificare, riducendoli a una formula restrittiva, i dati di un problema che imbarazzava la coscienza letteraria del Momigliano: come, cioè, si possa dare un poeta originale e grande senza « divina malinconia ».

Franco Fido

VECCHI E NUOVI LIBRI DI BACCHELLI

In quei saggi di data recente, aggiunti alla nuova edizione Mondadori de *La congiura di Don Giulio d'Este*, dove Bacchelli si propone di chiarire il segreto della grandezza dell'Ariosto, così difficile da afferrare in un tempo come il nostro, alieno dalle qualità ariostesche dell'armonia e della misura, fra i molti rilievi critici e le varie considerazioni storiche è particolarmente stimolante il confronto fra l'*Orlando innamorato* e il *Furioso*, accennato e svolto a più riprese e alla fine riproposto col tema singolare e suggestivo della « reticenza » dell'Ariosto. Bacchelli si domanda le ragioni del silenzio sul Boiardo, nominato « una volta sola, nella lettera del 14 luglio 1512 a Gian Francesco Gonzaga: nel *Furioso* mai, e in nessun altro luogo » (p. 637). Da questo interrogativo si sviluppa una analisi dei diversi caratteri dei due poeti e, in particolare, dei loro contrastanti aspetti culturali. Prima di tutto lo studioso rileva che « l'Ariosto non sfrutta né adopera la materia dell'*Innamorato*, ma l'assume, in eredità poetica, come base e fondamento della propria invenzione e costruzione » (p. 638): « Dunque a tale eredità attribuisce e conferisce, come

---

[38] Baratto, *op. cit.*, p. 56.

[39] Fra i lavori di questi due studiosi, che anche nella cit. *Rassegna* del Poma son giudicati i più notevoli apporti recenti alla critica goldoniana, esistono coincidenze rese più interessanti dalla loro diversa impostazione. Il Folena, movendo da considerazioni di storia linguistica, attraverso lo studio del linguaggio goldoniano penetra felicemente nel cuore della « umana città » del poeta (v. specialmente *Il linguaggio del Goldoni* ecc., cit., pp. 17-18 e 23-24). Mentre Baratto, che i rapporti fra G. e il suo mondo storico tiene presenti fin dall'inizio, non dimentico della fertile lezione gramsciana, ne accerta poi il senso proprio nel linguaggio delle commedie, con risultati spesso non lontani da quelli di Folena. Significativo « inveramento » di due metodi certo assai differenti, ma non inconciliabili come da qualche parte si vorrebbe far credere.

[40] Nella scheda sul mio *Per una lettura storica* ecc., cit., in « La Rassegna della Letter. ital. », maggio-agosto 1958, pp. 310-11 (cfr. anche la scheda sul cit. vol. di Petronio, *G. Storia della critica, ibid.*, maggio-agosto 1959, pp. 345-46).

appunto la proposizione palesa e il fatto prova, funzioni e dignità fondamentali, non solo strutturali ma anche poetiche, a differenza di quell'uso spregiudicato che fa delle *fonti* » (*ib.*). Bacchelli sottolinea il rispetto sostanziale per i personaggi del Boiardo, sviluppati « ma da quelli che sono », « nelle loro particolarità caratteristiche esatte, intatte, integre » (*ib.*). « È vero che rispetto a due fra essi, al protagonista Orlando e a Carlo imperatore, dei quali non occorre dire l'importanza, egli elimina tratti e riflessi in cui estro e umore del Boiardo inclinano a farsi irrisione e parodia e caricatura; ma li elimina non tanto in conformità con proprie esigenze di gusto e di ispirazione e di intento drammatico ed epico, quanto per coscienza critica che ciò per cui quelle due figure nell'*Innamorato* son belle e vere e poetiche, è di qualità grave e drammatica ed epica.

Eliminare la caricatura e la parodia, che del resto non son proprie nemmeno della più vera e poetica natura del Boiardo, è, da parte dell'Ariosto, un raddrizzare e correggere, eliminandolo, un prodotto di ciò che nel poeta di Scandiano apparteneva a umore, non che estroso, anzi balzano, e d'una sua accoglienza capricciosa, ma sostanzialmente consuetudinaria e passiva, dei vezzi della vena parodistica e caricaturale inserita nelle rielaborazioni italiane della materia cavalleresca ed amorosa. Eliminarli, era eliminare un'incongruenza del Boiardo rispetto a sé medesimo e alle due figure di Orlando e di Carlo » (p. 639). L'Ariosto uniforma i personaggi dell'*Innamorato* a una linea nobile annullandone ogni tratto buffonesco: le minacce intrise di turpiloquio plebeo che i paladini si scambiano prima di combattersi, le burlesche millanterie di Astolfo sono dimenticate del tutto. Astolfo che « fra i paladini è il caposcarico e lo stravagante di vocazione » conserva soltanto dell'allegro personaggio del Boiardo l'inclinazione di « vagamondo a cui la fantasia ariostesca assegna il fine d'esaurire il proprio erratico umore vagante per i paesi fiabeschi ed esotici sui mappamondi e i trattati cosmografici della libreria estense » (p. 608). D'altra parte il gusto proprio del Boiardo di presentare macchiette divertenti non è condiviso dall'Ariosto che per esempio dà uno scarsissimo sviluppo alla figura di Brunello. Veniva così restituita una dignità epica che, secondo le osservazioni di Bacchelli, era nelle esigenze più profonde dell'arte del Boiardo come è testimoniato dal celebre combattimento di Orlando e Agricane. In questo nobilitarsi della materia è evidente comunque lo spegnersi di quella « allegria » che fa dell'*Innamorato* il più festoso poema italiano e che Bacchelli ha definito « come l'ultimo e più generoso riflesso di quella che allo storico sovrano Guicciardini parve essere stata la felicità d'Italia prima della calata gallica » (p. 592): l'« allegria estetica » dell'*Innamorato* ben diversa dalla « felicità » del *Furioso*. Ma la ragione vera della « reticenza » dell'Ariosto nei confronti del suo predecessore, come lo studioso riconferma, è nella rinuncia al « volgar uso tetro », al « padano » illustre,[1] sostituito dal toscano letterario. Un processo già iniziato negli ultimi decenni del Quattrocento si concludeva con la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* del Bembo, episodio capitale della civiltà letteraria italiana. Nella definizione di « tetro » data dall'Ariosto al « padano » non è soltanto l'orgoglio sprezzante di chi era riuscito faticosamente a liberarsi dall'abuso di « lombardismi e latinismi » proprio della lingua del Boiardo ma la consapevolezza di tutta un'età che avrebbe riconosciuto nel *Furioso* uno dei suoi modelli linguistici più perfetti. Si aggiunga a queste ragioni il diverso atteggiamento dei due poeti di fronte all'antichità classica: personaggi ed episodi della mitologia e della storia greco-latina sono presentati dal Boiardo secondo la tradizione « cortese » in un adattamento al mondo cavalleresco mentre nei riferimenti dell'Ariosto sono immuni da analoghe contaminazioni culturali. « L'autunno del Medioevo » si prolunga nelle ottave dell'*Innamorato* mentre nel *Furioso* il Rinascimento è al suo culmine. Il Boiardo rinarra la storia della « dama » Circella e del « Barone » Ulisse e come un autentico scrittore medioevale alli-

[1] Cfr. di B. Migliorini, « Sulla lingua dell'Ariosto », in *Saggi linguistici*, Firenze, 1957, pp. 178-186.

nea sullo stesso piano elementi classici, biblici e romanzeschi assegnando ad Agricane l'elmo di Salomone « fatto per nigromanzia » e a Rodomonte la spada di Nembroto « che in Tessaglia / Sfidò già Dio con seco a la battaglia ». Il Boiardo appartiene a quella tradizione letteraria che va da *Le Roman de Troie* all'*Istorietta troiana* e continua modi e atteggiamenti reperibili per esempio nel *Novellino* della favola di Narcis e delle storie del « buono Ettore » e di Alessandro mentre nell'Ariosto, come già nel poeta-filologo Poliziano, gli accenni al mondo classico hanno il valore di una citazione esatta. In un solo caso l'Ariosto rinuncia alla sua fermezza storica, e precisamente nell'ultimo canto del *Furioso*, quando favoleggia del padiglione ricamato da Cassandra. Un verso su Ettore (« Ma poi ch'a tradimento ebbe la morte ») richiama chiaramente quello del Boiardo (« a tradimento poi lo uccise Achille »), ma diversamente che nelle ottave dell'*Innamorato* (Libro III, c. 1, 26-27) l'eroe non è presentato come un cavaliere cortese.

La « reticenza » dell'Ariosto verso il suo predecessore può essere spiegata meglio, secondo Bacchelli, da « un'altra omissione, ancor più intiera, e di nomi di artisti rilevantissimi », « i grandi pittori della Scuola Ferrarese » (p. 641). La seconda ottava del canto XXXIII del *Furioso* presenta l'elenco dei nomi che per l'autore « compendiano e rappresentano esemplarmente, canonicamente, la civiltà figurativa, l'ideale di bellezza artistica del maturo Rinascimento italiano » (p. 643):

> e quei che furo a' nostri dì, o sono ora,
> Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
> duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora,
> Michel, più che mortale, angel divino;
> Bastiano, Rafael, Tizian, ch'onora
> non men Cador, che quei Venezia e Urbino....

Fra il « mirabile e celeste Leonardo », il « divino » Michelangelo e il « gran Raffaello », fra il « maraviglioso » Tiziano e l'« eccellentissimo » Sebastiano del Piombo, il Mantegna, assai più di Giovanni Bellini, rappresenta una nota discorde. Se l'armonia dell'Ariosto è in qualche modo avvicinabile alla bellezza apollinea di Raffaello non ha invece nulla di comune coi perduti affreschi degli Eremitani dove, secondo una immagine di Proust censurabile a rigore dagli storici dell'arte ma estremamente suggestiva, ancora sognava « *cette race disparue.... issue de la fécondation d'une statue antique par quelque modèle padouan du Maître ou quelque Saxon d'Albert Dürer* ». Di questa discordanza Bacchelli ha dato una spiegazione assai convincente: « Per vero, se c'entrava Andrea Mantegna, con la sua inadempienza tanto originale e con quella aspirazione all'antico, che è pure affine all'umanesimo del Cossa e della Scuola Ferrarese, non si vede il perché, salvo che al Mantegna non sia valso, nel giudizio dell'Ariosto, ciò che nel suo umanesimo è dottrina, impegno normativo, ardua e quasi mistica aspirazione all'ideale classico, alla rinascita dell'antichità » (p. 644). Si trattava comunque di un equivoco e vi contribuiva appunto la messinscena archeologica di un pittore che, come i ferraresi, dava a suo modo una « interpretazione medioevale del Rinascimento ». Ma l'ostentazione di elementi classicistici ha spesso tratto in inganno se è stato considerato « rinascimentale » anche il Pisanello medaglista.[2]

Gli unici ferraresi di cui l'Ariosto tiene conto sono i « due Dossi », « ossia, lasciandone uno alla sua mediocrità artigiana », il pittore, « il quale, da parte l'individualità sua particolare d'artista, fu e si propose estraneo e diverso dalla Scuola Ferrarese, e portatore in Ferrara d'influssi veneziani e romani » (*ib.*). In effetti del Dosso « non si conosce un quadro solo che abbia memorie del secolo precedente »[3] e non è comunque l'artefice della « singolare ripresa delle tradizioni fantastiche, astrologiche, mitolatri-

[2] Cfr. di R. Longhi, *Una mostra a Verona*, in « L'Approdo letterario », n. 4, Torino, ottobre-dicembre 1958.

[3] Cfr. di R. Longhi, *Officina ferrarese*, Firenze, 1956, dalla quale sono tratte le varie definizioni del Dosso e dei quattrocentisti ferraresi.

che » ad esser dotato di « spirito ariostesco » ma, caso mai, il Dosso della fase tizianesca. Anche questo rilievo particolare che dobbiamo all'acutezza del Longhi ci dà una indicazione indiretta sulla « reticenza » dell'Ariosto nei confronti dei pittori del Quattrocento ferrarese. Lontana dalla « immaginativa ingrifata » del Tura e anche dalla « rusticana terribilità » del Cossa, per non parlare del « cubismo, furente e immaginoso » di Ercole Roberti, la misura dell'Ariosto non ammette la disarmonia, i frutti « altamente mostruosi » dell'« officina ferrarese ». Bacchelli vede qualche affinità, soprattutto col Cossa, negli « accenni e richiami » dell'Ariosto « a fatti e cose reali, volentieri veristici e ferraresi » (p. 642) e innegabilmente si avverte in lui una schiettezza rustica, una natura paesana e casalinga (« In casa mia mi sa meglio una rapa / Ch'io cuoca, e cotta su 'n stecco m'inforco ») ma le giornate di Borso d'Este a Schifanoia e le « cerimonie d'amicizia e complimento » del *Furioso* sono concepite secondo spiriti diversi. Negli affreschi del Cossa, su un fondo ferrarese ruvido e « pietroso » si innestano le grazie decadenti di una tematica « cortese » mentre nelle manifestazioni di « socievolezza » del *Furioso*, prive dei tratti riottosi e buffoneschi che caratterizzano scene analoghe del *Morgante* e dell'*Orlando innamorato*[4] è riprodotto quell'ideale di vita cortigiana come era nelle esigenze dell'età del Castiglione.

Questi alcuni spunti, fra i tanti, dei felici saggi ariosteschi che concludono degnamente il vivido quadro della civiltà ferrarese fra gli ultimi decenni del Quattro e il primo Cinquecento, presentato in un'opera ormai classica come *La congiura di Don Giulio d'Este*. Vi sono trattati, con argomenti nuovi, temi di vivissimo interesse critico come la qualità epica degli ultimi canti del *Furioso*, nell'intento di definire una difficile grandezza che non si esaurisce certo nei facili attributi dell'armonia e della misura se, insieme ai « sogni sereni », sono da registrare nel poema episodi drammatici e grandiosi come quelli di Rodomonte a Parigi o dello scontro di Lipadusa. La « libertà e fantasia » dell'Ariosto sono, secondo Bacchelli, « tanto più felici quanto più originano da un giudizio arduo e severo di vita e d'arte e di poesia e di pensiero » (p. 651) e a questa convinzione già matura in « Una difesa di Messer Ludovico » del 1929 lo studioso è rimasto fedele, risolvendo una serie di complessi problemi interpretativi con l'acuta considerazione di un argomento ambiguo e affascinante quale lo « stile » e la « poetica » della « reticenza » ariostesca.

* * *

In un tempo in cui il romanzo è arrivato alle forme più radicali di disintegrazione, Bacchelli col suo nuovo libro, *Non ti chiamerò più padre*, riafferma coerentemente la propria fiducia nelle solide strutture narrative e restituisce al personaggio quella funzione concreta e positiva che spesso si è smarrita e dissolta. Ne *I tre schiavi di Giulio Cesare* lo scrittore aveva rievocato l'ultimo tempo della Repubblica romana; in questo libro recentissimo si è rivolto invece all'età di Francesco d'Assisi considerando come protagonista del suo romanzo storico il padre del santo, Pietro di Bernardone. Il quadro di un'epoca è, come in altre opere di Bacchelli, minuzioso e animatissimo, tracciato con grande verosimiglianza ed efficacia. Si può dire che l'autore non ha trascurato nulla per rendere il più possibilmente vario e completo il suo affresco storico, affrontando questioni teologiche e problemi giuridici, rappresentando contrasti civili, sociali, religiosi con una sicura competenza. Il quadro che ne risulta è fin troppo ricco perché la preoccupazione dello scrittore di esaurire tutti gli aspetti di un'età complessa, agitata e violenta può in qualche momento rallentare, non del tutto necessariamente, il ritmo narrativo. La cultura di Bacchelli, a parte qualche compiacenza erudita come un elenco di panni pregiati o una divagazione sui romanzi cortesi, è quasi sempre assorbita nei

[4] Impossibili nel *Furioso* i rapporti fra Carlo e i paladini come qualche volta si manifestano nel *Morgante* e anche nell'*Innamorato*. Si pensi per esempio all'Orlando e al Rinaldo del Pulci nei canti I e XII e all'Astolfo del Boiardo nel VII del I libro.

dialoghi e nelle parti narrative ma soprattutto nel primo libro di *Non ti chiamerò più padre* lo scrupolo del dotto può riuscire a volte di impaccio. Gli altri due libri risultano narrativamente più risolti, soprattutto il secondo dove si raggiungono anche i più forti effetti drammatici. La figura del protagonista, di una evidenza impressionante, è comunque sempre potentemente viva fino dalle prime pagine e con Pietro di Bernardone i molti personaggi del romanzo hanno un rilievo inconfondibile, da madonna Pica a Cattan Monaldo, dal vescovo Guido a donno Moisé. Verità psicologica e precisi attributi culturali fanno di queste figure vigorose e variamente appassionate veri uomini del medioevo, colti o « sanza lettere », con tutte quelle sfumature di comportamento che derivano dalla loro dottrina o dai loro pregiudizi. Fra questi il solo Francesco d'Assisi non è affrontato direttamente; l'autore del resto avverte: « Io non parlo di Francesco d'Assisi, se non in quanto occorre e necessita a spiegare l'errore e la tribolazione, che tale essa era e fu, mondana e carnale, ossia umana, del padre e della madre. E ne parlo soltanto secondo quanto è dato d'intendere dai fatti, nella loro più evidente certezza e semplicità ». L'espediente a cui Bacchelli è ricorso è veramente felice perché la suggestione emanata da questo personaggio di sfondo ma del quale si parla sempre è uno dei motivi più autenticamente poetici del romanzo; basterebbe la scena della predica per dimostrare che lo scrittore ha raggiunto pienamente i risultati che si era proposto. Che Bacchelli sia uno degli stilisti più sicuri e originali del nostro tempo risulta da troppe prove di una lunga « carriera letteraria » perché sia indispensabile soffermarsi sui caratteri della sua prosa in questa particolare occasione. Anche per *Non ti chiamerò più padre* si potrebbero ripetere utilmente le osservazioni esattissime che Pasquali dedicò alla lingua e allo stile di questo scrittore: « Dovizia di vocaboli che prendono il volo verso Bacchelli da tutti gli angoli della letteratura e della lingua italiana, vocaboli comuni e vocaboli che parevano morti e seppelliti, ma qui risuscitano a nuova vita, vocaboli di arti e mestieri, latinismi curiali e latinismi moderni suggeriti dal francese.... e aggettivi che Bacchelli inventa traendoli per mezzo di un suffisso da un sostantivo noto, pur senz'accorgersene nell'impeto della creazione ». Si può dire tuttavia che la scrittura di Bacchelli è in questo libro di una perfetta rispondenza alla materia, che l'amalgama di parole e locuzioni moderne e di vocaboli e modi espressivi antichi è del tutto privo di stridori, senza quel sapore maccheronico che spesso hanno le contaminazioni linguistiche. Il narratore pesca dal repertorio dell'italiano antico, dalla novellistica come dagli statuti delle arti, termini e espressioni che rende pienamente accettabili anche oggi, utilizzandoli con effetti gustosi.

La bravura eccezionale di Bacchelli, che ha quasi il significato di una scommessa con se stesso, è certamente un aspetto importante dei suoi romanzi ma non il principale e anche in questo caso il valore del libro non si esaurisce nell'esattezza del quadro storico. Questo scrittore colto, innamorato delle tradizioni è dotato di una viva sensibilità moderna; non si dimentichi che il suo esordio è legato ai *Poemi lirici*, una delle opere più nuove della poesia del Novecento.

GIULIO CATTANEO

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

« LA DOLCE VITA »

È il film di cui tutti discutono, e noi, per la parte nostra, non vorremmo contribuire al suo ulteriore successo; il Papini sollecitava anche in privato delle stroncature per qualche suo libro, perché potevano favorire il clamore e la vendita maggiore del volume. Noi, d'altra parte non vogliamo nemmeno che siano feriti gli interessi del produttore e del regista. Parliamo soltanto per amore di verità.

Chi scrive queste righe non è un critico cinematografico, ma dedica molta attenzione ai buoni films da qualunque parte vengano; alla *Dolce vita* sono stato ben due volte; orbene, perché ho provato un senso di nausea e di stanchezza e la prima e la seconda volta? Un'opera d'arte alleggerisce sempre e purifica le nostre passioni, dopo averle eccitate. Il film è tutto ispirato al cattolicesimo come ha visto bene il Pasolini, ma aggiungo io, per rispetto alla religione dei padri, a un cattolicesimo putrefatto, cioè ateo; che i cattolici dell'*Osservatore Romano* ne dicano male, questo non significa nulla. Anche nel Seicento italiano si scrivevano novelle e poemetti osceni; i quali erano molto acclamati, salvo a tirare fuori la censura postuma e l'*Indice* dei libri proibiti. Nel film io ho sentito la putredine di una religione, che fu la religione purissima di mia madre, e che adesso è sentita profondamente solo da pochi spiriti solitari. Tor Vaianica insegni, ed anche Capocotta; perché, se la memoria non mi inganna, erano tutti pezzi grossi, vicini al Vaticano, che frequentavano codesti laidi ritrovi.

Il successo del film per me non è dovuto granché alle qualità innegabili di Fellini, perché in esso si tratta, in tutti i casi, di episodi in un certo senso scontati. Chi conosce i *Vitelloni*, *La Strada*, *Il Bidone*, *Le Notti di Cabiria*, si accorge che molti dei motivi di quei films sono riassunti e ripetuti nella *Dolce vita*. Si aggiunga l'ispirazione radicaleggiante e massoneggiante che irride ad un cattolicesimo troppo utilitario per essere cattolicesimo genuino, e ci si spieghi come tutte le massonerie abbiano potuto applaudire a codeste ridicolose e grottesche apocalissi. Noi non siamo tanto ingenui da interpretare il film come una specie di catarsi procurata, attraverso la crudezza delle scene; e quelli che ci vedono un significato *sociale* e una buona battaglia per il progresso e le rigenerazioni delle classi, sono i nipotini degenerati di « Candido o dell'ottimismo ».

Ricordo una discussione da me sostenuta e rapidamente vinta all'Accademia dei Lincei, per un premio al teatro di Ugo Betti: io combattevo la « Corruzione al Palazzo di Giustizia », che un cattolico, mio buon amico, esaltava, tirando fuori, ahimè, la *Mandragola* del Machiavelli. Anche il Betti si ispirava ad un cattolicesimo putrefatto, e non posso cancellare dalla tenace ed aspra memoria i versi che lui scrisse per il passaggio forzato del canale di Suez: « Apriti cielo, spalancati mare. È Mussolini: comanda di passare ». Si schierò dalla mia parte Concetto Marchesi, sostenendo con me che il premio dovesse essere dato ad Eduardo De Filippo; ma poiché dalla parte di Silvio D'Amico, che è il critico teatrale cattolico a cui ho alluso, si era schierata anche un'altra brava persona, Biagio Pace, il quinto membro che qui non nomino, persuaso certo della verità

della nostra dimostrazione e critica, ma non volendo sostenere con il suo voto il parere di due presunti eretici, propose di non dare il premio a nessuno. Così la Commissione si sciolse senza niente di fatto.

Orbene, anche Fellini vive dentro e nuota in quella corruzione di un metaforico « Palazzo di Giustizia », nella sua *Dolce vita*: egli è uno dei protagonisti, anzi è il protagonista. Non ricordo in quale occasione, ma in mezzo a quella folla di insatiriti appariva anche un vecchiettucciaccio lascivo, impersonato non so da quale attore, che con voce fessa, si compiaceva di dare prova della sua fatuità, cianciugliando parole vacue cocainizzanti. A me avvenne di battezzarlo lì per lì, con reminiscenza sacchettiana e manzoniana, il vecchiettucciaccio malvissuto (dire *vecchio malvissuto*, sarebbe troppo epico). Ma per me fu particolarmente più spiacevole il salotto degli intellettuali, dove ho trovato una nota diffamante del mondo intellettuale nostro, anche di quello di Roma. Neanche noi, che viviamo nei *pagi*, siamo così feroci verso i salotti degli intellettuali romani. Ingiustificato, poi, l'assassinio ed il suicidio compiuto da quel professore esistenzialista o scrittore che volesse essere. Ma per me è stato veramente offensivo per la religione cattolica (e questo lo dico per tutti quelli che genuini credenti se ne andavano in visibilio per il film), quel pupazzone di Cristo Redentore, portato a spasso da un elicottero. Che oggi questo avvenga nella realtà, non vuol dir nulla: è prova del materialismo trionfante in certe sfere ecclesiastiche. Ma anche nel Seicento pomposo e barocco dei *Promessi Sposi*, avvenivano tante cose che l'altissimo Manzoni sapeva velare però con profonda verecondia, particolarmente i passi grotteschi relativi alla religione. Questa è la funzione dell'arte: il Pudore e la Pietas con le P maiuscole.

Il « miracolo », poi, era già stato sfruttato in altri films di Fellini e con maggiore tensione narrativa; e l'intervento del bravo prete, il quale distingue tra i miracoli buoni e quelli falsi, è ispirato alla più stretta casistica gesuitica. Il Fellini è sempre quello che va da un qualche cardinale, ad assicurarsi prima la protezione e l'« imprimatur », per utilizzare anche quel consenso concesso con ottusa buona fede. Da cattolico ateo egli « mercifica », per dirla con un neologismo recente, anche la religione.

Siamo dolenti di dover dare questo giudizio molto severo su Fellini, perché egli era uno dei registi che più apprezzavamo: noi correvamo sempre a vedere le sue novità, anche se lo sentivamo un decadente. È significativo che la Giulietta Masina non abbia nessuna parte in questo film, dove campeggia, invece, quel bellissimo animale che è Anita Ekberg, capace di sbastigliare, con il suo impetuoso seno, tutte le mura di Roma e di commuovere, come l'Elena del poema omerico, tutti i vecchioni della città di Troia. Mi piace pensare che la sensibile attrice di « Zampanò » abbia avuto una specie di ritegno a recitarvi una qualche sua parte. I maligni dànno altra versione di questa sua assenza, ma io che non sono un maligno, mi abbraccio, come l'edera della Nilla Pizzi, all'interpretazione più idealistica.

Il film ha avuto grande successo specialmente presso la gente ingenua ed inesperta, e mi ha ricordato la travisione critica di un mio scolaro pisano, che, alla Scuola Normale Superiore, dibatté, parecchi anni fa, sul misticismo di D'Annunzio, ricercato attraverso tutti i suoi romanzi. Io avversai, naturalmente, la tesi del candido scolaro, e in quell'occasione non fui più un uomo ma una catapulta; e lo scolaro rimase impressionatissimo, ma ebbe una benefica crisi e me ne fu grato. A parte questo, e a parte l'equivoca interpretazione mistica, molte pagine dei romanzi dannunziani piacevano a tutti i piccoli borghesi (non faccio questione di classi, ma di categorie mentali o spirituali), esclusi dai godimenti raffinati ed epicuraici della vita. Il cinematografo, spesse volte, è un surrogato di tutto quello che noi non abbiamo avuto e non possiamo avere; un'evasione, come usa dire, dalla mediocrità del nostro vivere, dove cogliamo le rose che non abbiamo potuto fiutare nell'« hortus conclusus » di questa nostra miserabile aiuola.

Per me concludo che si tratta di un film che si compiace e gavazza nella putredine, come certi peccatori dell'*Inferno* dantesco, in una certa melma che non dico. Che i preti ne dicano male, alcuni almeno, non significa proprio nulla; è al solito la ipocrita censura del confessionale. che sopravviene quando si sta per dare l'assoluzione. Ho letto, sul *Paese Sera,* il giudizio di un popolaresco commediografo cattolico, Diego Fabbri, direttore, quando se ne ricorda, de « La fiera letteraria », il quale ha esaltato questo film. « Poffare Dio — io ho gridato — viva la sincerità! ». In fondo anche i collaboratori dell'*Osservatore Romano* sarebbero stati felici di esaltarlo, se non ci fosse stata l'ombra del cardinale Ottaviani a minacciarli. Non siamo più ai tempi del Bibbiena, quando la recita della *Calandria* strappava gli applausi più cordiali e più sguaiati dal Papa e dai suoi cardinali! Ma non voglio essere un critico generico; ci sono alcuni particolari che sono ritratti con molta finezza. Io mi sono deliziato all'amore ossessivo di Emma per Marcello, specialmente quando la donna prende troppa cura per il suo uomo e per i cibi che gli fa ingozzare, e con quel gustoso avvertimento: « mastica bene, Marcello ». Naturalmente battute di questo genere, felici, non mancano qua e là, ma non riescono a rimuovere l'aer grasso di tutta la rappresentazione (e sol di quell'angoscia parevo io lasso!).

Il Fellini lo chiamerei il Guido da Verona della cinematografia; ricordo sempre le file di sartine che facevano la coda alla libreria Treves di Napoli, vicino alla galleria Umberto I, quando fu pubblicato « Sciogli le trecce, Maria Maddalena », oppure, « Colei che non si deve amare », o « Mimì bluette, fiore del mio giardino ». Guido da Verona, se non fosse stato un protervo giudeo, un tenace bestemmiatore, come avrebbe detto Giorgio Pasquali, aveva tutti i numeri per essere un buon cattolico putrefatto anche lui.

Ho notato che tutte le terze forze hanno parlato con entusiasmo del film e le « terze forze » possono avere una funzione rallentatrice e benignamente moderatrice per lo sviluppo della vita sociale, ma esse, in fondo, rispondono ad una menzogna. I terzaforzisti o i « terzaforzati », come io li ho chiamati una volta, sono dei conservatori e anche dei reazionari, che vogliono darsi però l'aria di essere degli spiriti progressivi. E però hanno detto bene del film, per quel cappello cardinalizio che porta la bizzarra Anita e per il grottesco episodio del miracolo e del Cristo Redentore che va a spasso a mezz'aria. È la fine della Chiesa Cattolica, avranno pensato. Plaudite, plaudite!

Ho finito di avere un po' più di entusiasmo per i *Ragazzi di vita*, e per *Una vita violenta*, e per il film *La notte brava* sceneggiato dal Pasolini, e non ho trovato strano che *La dolce vita* sia stata approvata da uno scrittore scaltrissimo come Alberto Moravia, che trova le tre ore del film: « leggere e dilettose ». Mi è parso che questa voglia essere stata una vendetta allegra del celebre romanziere, per tutti i moralisti che hanno condannato le sue « Romane » e le sue « Ciociare ». Ma quel tacito raffronto tra la « dolce vita » e la purezza angelica della fanciulla umbra del finale, è uno degli espedienti più ridicoli e più manierosi e più dolciastri che si possano immaginare! Ahimé! Anche Giovan Battista Marino ricorreva a qualche allegoria moralistica, postuma, dopo aver intrecciato e sbrodato ottave lascive su ottave lascive. Ed è possibile che in Italia, dove si sospetterebbe che ci debba essere un pubblico assai smaliziato se non tutto avveduto criticamente, si possa ancora cadere in questa ingenuità di approvare scene di quel tipo?

Non ci si dica che noi facciamo i moralisti, perché moralisti non siamo stati né per il *Decameron* del Boccaccio, né per l'opera del Machiavelli, né per quella dello stesso Bibbiena; ma abbiamo portato, sì, un forte impegno morale sempre, in tutte le nostre indagini critiche. Noi siamo, qui, semplicemente gli storici del costume, e storici risentiti, soltanto perché uno storico deve pur sempre credere a qualche cosa. Perché, altrimenti, si scriverebbe la storia? questa o quella storia?

LUIGI RUSSO

FELLINI E I SUOI ANTECESSORI *

(Avec les bons sentiments on fait
de la mauvaise littérature - GIDE)

Il 27 aprile 1784, dopo anni di lotte accanite, di minacce, discussioni, divieti all'ultima ora, Pierre Augustin Caron de Beaumarchais riusciva finalmente a far rappresentare sulle scene della « Comédie Française » la sua commedia *La folle journée* più nota come *Le mariage de Figaro*. In essa erano mostrati in chiave ironica ma senza reticenze, i vizi, gli scandali, le ignominie della dolce vita di una decrepita nobiltà che pochi anni dopo la Rivoluzione doveva spazzar via. L'enorme successo ottenuto dalla *pièce*, foriera di tanta tempesta, e le centinaia di repliche non impedirono peraltro tutta una serie di critiche malevole, di fastidiose polemiche e di violenti attacchi che culminarono nell'arresto del Beaumarchais, ordinato da Luigi XVI, mentre l'Arcivescovo di Parigi vietava ai cattolici di varcare la soglia del teatro ove lo scandaloso *Figaro* profetava il disfacimento di una corrottissima società. La Storia ha dato poi ragione a Beaumarchais e torto a Re e ad Arcivescovo e spero che questa riminiscenza storica serva di consolazione a Federico Fellini, del quale e Re ed Arcivescovi han chiesto la testa per il suo ultimo film *La dolce vita*.

Io non so se Fellini di tanto clamore si sia compiaciuto per la formidabile pubblicità che ne è venuta al suo film: spero proprio di no, poiché è evidente che un'opera così importante avrebbe tutto da guadagnare da una calma meditazione anziché esser presa a partito dal Re e dai nemici del Re per polemiche che giungono inevitabilmente a trascendere l'intrinseco valore del film stesso. Lo si è accusato di « bolscevismo » di « favoreggiatore del vizio » di « spregiatore della Patria ». Curioso modo di ragionare, invero, di chi non contesta la esattezza dei casi descritti, la giustezza della diagnosi, ma solo lamenta la pubblicità data a queste piaghe che dovrebbero restar segrete. Attribuendo poi a Fellini una etichetta politica marxista o quanto meno di sinistra, il che è una evidente assurdità, mancando in questo film non solo qualsiasi volontà di speranza verso una più giusta società, qualsiasi elemento positivo che inviti ad operare una profonda trasformazione politico-sociale, ma essendo anche i suoi strali diretti ad una zona abbastanza ristretta della classe dirigente e, in fin dei conti, la meno importante anche sé la più vistosa.

Non marxista quindi, ma se mai cattolico, a suo modo si intende, da buon italiano. In ultima analisi infatti nel film non è possibile individuare che un elemento escatologico: solo la Grazia (simbolizzata forse dalla ragazzina del finale, che « somiglia agli angeli del Perugino ») può toccare Marcello, alla fine del suo viaggio tra la giungla romana: così come Des Esseintes di Huysmans (in *A Rebours*) raggiunto il culmine della dissolutezza non potrà che uscire nell'invocazione a Dio, anche Marcello se giungerà a salvarsi dalla abiezione lo sarà soltanto se redento dalla Grazia, che illumina i tristi eroi della vita scandalosa: ed è per ciò che *oportet ut scandala eveniant*.

Non vorrei, per amor di tesi, fare affermazioni infondate: ma temo che l'*Osservatore Romano*, acceso di sacro sdegno alla vista di uno spogliarello, abbia scordato che prima di essere folgorato sulla via di Damasco anche Paolo, e Francesco prima della malattia, erano due incalliti peccatori. Dal che si vede che seguitando a considerare i

* Il 18 febbraio ci è giunto questo articolo del nostro collaboratore tecnico per la cinematografia; noi avevamo scritto il nostro già ai primi di febbraio. Per fare onore a Fellini, e di più alla Anita Ekberg, pubblichiamo entrambe le due note, la mia e quella del valente Giorgio Moscon. Io sono un novizio come critico cinematografico; però mi fa piacere che l'accento di uno dei miei maestri di critica cinematografica batta sugli stessi motivi da me trattati. Come prima prova, ho superato l'esame. (L. R.).

valori etici solo in riferimento alla castigatezza sessuale — incubo di gran parte dei cattolici d'oggi — si rischia di perdere di vista la intrinseca essenza della morale.

Invece molto più pronte le sinistre a far proprio il film di Fellini, suggerendo abilmente una insinuante trasformazione di concetti: al posto della Grazia, la Rivoluzione del Proletariato, unico sbocco alla abiezione di Marcello, unica ovvia reazione di fronte alla dissoluzione di una società, di un mondo imputridito. L'operazione, in sede politica, è certo più che legittima: ma contribuisce alla confusione ed al clamore intorno a questo film che, a mio avviso, non merita *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité*. Poiché *La dolce vita* è senza dubbio un'opera fuori del comune, di grande impegno, con splendidi squarci poetici; ma essa, in sede estetica, non manca di squilibri e debolezze che impongono talune riserve.

Il film, come è noto, è costruito in più frammenti legati tra loro e sorretti da due pilastri logici che dovrebbero dare una moralità e una coesione al racconto: si tratta dei due episodi di Steiner, la presentazione e la serata nella sua casa, poi la tragica morte. È appunto il personaggio di Steiner che dovrebbe offrire la chiave del film, ed è la sua tragica fine a provocare il crollo di ogni illusione in Marcello facendolo precipitare senza più alcun ritegno nella dissoluzione.

Ebbene chi è Steiner, chi è quest'uomo «professionista tra i dilettanti e dilettante tra i professionisti», come egli stesso si definisce? Non si sa: né si comprende che specie di attività svolga, forse fa vagamente lo scrittore, ma di che genere, dal film non risulta: rendendo così un po' astratti i suoi discorsi e non chiara l'invidia e l'ammirazione di Marcello, assai più pregnanti invece ove il personaggio di Steiner risultasse più definito ed approfondito. Di qua l'origine di un equivoco nel quale il pubblico non può non cadere del resto: che cioè il terribile gesto di Steiner, la sua tragedia siano un caso patologico. Mentre egli non è matto né malato, almeno secondo l'intendimento di Fellini quale risulta dalle dichiarazioni del regista e dalle spiegazioni degli sceneggiatori che possono leggersi nel vivace libro dedicato da Tullio Kezich al film (*La dolce vita* - Cappelli edit. Bologna pp. 279, L. 2000) e che è veramente essenziale per la comprensione della genesi e dello sviluppo di questa così complessa opera. Neppure nel libro è peraltro spiegato con assoluta chiarezza perché Steiner uccide i figli e si uccide (il soggetto si ispira ad un caso analogo accaduto in Francia - cfr. p. 23); ed addirittura all'inizio del trattamento Fellini sosteneva testualmente: «Non si riesce a spiegarla? (la morte di Steiner *n.d.r.*). E va bene: ma quante sono le vicende che leggiamo tutti i giorni e che non hanno una spiegazione soddisfacente?» (p. 36), il che naturalmente non giustifica che altrettanta oscurità debba permanere in una narrazione.

Più oltre, resisi conto della necessità di approfondire il personaggio, si cerca di dare una certa spiegazione a Steiner: che, se male non ho compreso, avrebbe dovuto nell'intento degli autori delinearsi come una specie di Amleto, guidato da una inesorabile logica *it is not madness that I have utter'd* non è pazzia quella che lo spinge, ma solo estrema conseguenza di un implacabile ragionamento che trova radice e giustificazione nelle ultime parole pronunciate nel terrazzo di casa sua allorché svela a Marcello il suo animo più segreto (parole peraltro che provenendo da uno che non si sa chi sia — e che fino a quel momento risulta soltanto un tranquillo umanista con una accogliente casa, bei figli e dolce moglie — giungono, mi pare, gratuite ed apodittiche): «Talvolta la notte, questa oscurità, questa tranquillità mi pesano. È la pace che mi fa paura. Forse perché io la temo sopra tutto. Ho l'impressione che non sia che una apparenza, che essa nasconda un pericolo. Qualche volta io penso pure a ciò che conosceranno i miei figli. Dicono che il mondo sarà meraviglioso. Cosa vorrà mai dire! Basta il gesto di un fanatico perché tutto sia perduto».

Discorso intriso di angoscia esistenziale, ed anche di un certo decadentismo (del resto consono alla personalità di Fellini) da cui discenderà la scelta della strage dei figli piuttosto che crescerli alla mercè di qualche fanatico. Ma non mi pare che da queste

poche parole risulti chiara la figura di quest'uomo in crisi: e meno che meno naturalmente lo spettatore giungerà ad afferrare l'interpretazione di Brunello Rondi, conscenegiatore del film (pp. 98-99 del volume cit.): « Steiner è un personaggio solo che viene travolto proprio da questo suo sentirsi, con lo spirito e la mente, fuori del tempo, già nel futuro ed invece con la persona concreta e tutta la rete degli affetti esposto in questo tempo, terribilmente indifeso, inerme »: è un « profeta disarmato » che « sta proteso nel futuro con un carico di forze esatte (?) piene di svolgimenti (?) ed anche di terrori nascosti, di angosce sotterranee, come sempre chi avverte troppo da ' radar ', troppo astrattamente i grandiosi rivolgimenti della storia ».

Il che certo il film non spiega e perciò, a mio avviso, il personaggio di Steiner è né compiuto né plausibile e soprattutto non esemplare. La sua morte è casuale, egli ha scelto omicidio e suicidio, ma è come se morisse per un incidente qualsiasi, o, veramente, in preda alla pazzia, tanto scarsa aderenza con la vita ed i problemi dell'umanità serbano i suoi casi, i suoi problemi, le sue angosce. Di conseguenza crollano i pilastri logici del film che conserva solo forza di denuncia, resta un corrosivo affresco di costume, esemplare ed importante senza dubbio, ma non così intellettualmente necessario (poiché essenziali all'Uomo sono soltanto le opere costruttive) non fecondo, di quella fecondità pur pessimista che insegna *qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser* come abbiamo imparato da Camus.

Non intuibile quindi l'intimo dramma morale del profeta disarmato che Steiner dovrebbe raffigurare, ecco anche assumere un aspetto normale ed ovvio la sconfitta di Marcello (sulla quale la morte di Steiner non può pretendere alcuna logica influenza risultando un atto irrazionale, inspiegabile). Marcello dimentica la propria inquietudine, la propria insoddisfazione, nel tepore della dolce vita ove non occorre pensare o sforzarsi di capire. Ed a questa luce assume tutto un diverso rilievo il finale del film: non tanto incomunicabilità tra la innocenza della ragazzina ed il vizio di Marcello, quanto semplice rifiuto di costui a compiere anche il più modesto sforzo intellettuale che potrebbe farlo uscire dalla dolce vita.

Ma, Marcello anche in altro senso non mi pare perfettamente calibrato: chi egli sia lo apprendiamo dall'episodio del padre, che altrimenti rischierebbe di apparire un inserto gratuito ed è invece essenziale per la comprensione del personaggio. Ma questo Marcello che ha ambizioni di scrittore, anche se fallito, che fa il giornalista, sia pure per settimanali pressapoco scandalistici, ha una casa assolutamente vuota, senza un libro, un mobile, un quadro, un disco, un giornale. Squallore che se definisce con plastica evidenza Emma, l'amante di Marcello, che per lui vive ed al di fuori di lui non ha interessi di alcun genere, non contribuisce certo a risolvere il personaggio di costui.

Se mi sono tanto soffermato su Steiner e Marcello, non è solo perché si tratta delle figure più importanti del film, ma anche perché — e particolarmente il primo — rivelano il maggior difetto di Fellini. Cioè una certa ambiguità che lascia incompiuto o comunque sfumato il personaggio, senza predisporgli una rigorosa piattaforma logica sistematica. Vorrei dire che quel che manca a Fellini è essenzialmente una salda sensibilità, culturale direi, che gli impedisca i piccoli filosofemi e le fumisterie de *La Strada*, le banalità e la vuotezza interiore di Gelsomina e, nelle parti in cui gelsomineggia, di Cabiria, la facile lacrimosità del personaggio della figlia ne *Il Bidone*, o l'inconsistenza degli intellettuali del salotto Steiner.

Ma dove Fellini scopre prepotentemente il proprio eccezionale ingegno è quando si abbandona al suo istintivo sentimento di poeta di una umanità complessa e difficile, ma genuina e viva: ed ecco allora lo straordinario personaggio di Maddalena — reso con una sorta di dolorosa sensibilità dalla bravissima Ainouk Aimée — così scoperta, così onesta ed indifesa nei suoi slanci nelle passioni nelle debolezze: ecco Sylvia Anita Ekberg, attrice-donna-personaggio, il tutto calato in una prepotente fresca sensualità che permea l'intero episodio e culmina, dopo la splendida sequenza attraverso le vie addormentate

della vecchia Roma, col trionfante bagno nella Fontana di Trevi, il cui maestoso scenario barocco è perfetta cornice alla opulenza della biondissima diva: ecco lo spiritoso ed acuto personaggio di Lex Barker, il fidanzato di Anita, che porta con amara dignità la sua consapevolezza di *cocu*: o la figuretta, resa con fresca arguzia da Magali Noël, della ballerina nell'episodio del padre.

Ma soprattutto si veda con che estro creatore Fellini inventa il lucido impietoso episodio della festa dei nobili con i suoi tre tempi: presentazione e banalità, spiritismo e fornicazione e gran finale all'alba con musica aulica e lo squallido corteo inquadrato dal retro. Oppure le dolciamare sequenze di Maddalena e Marcello a casa della prostituta (le uniche nel film ove non manca un barlume di pietà). O ancora l'icastico inizio, tipicamente made in Italy, Cristi che volano in missione ufficiale tra l'indifferenza dei presenti che occhieggiano piuttosto alle ragazze in bikini. E quella specie di acre « sacra rappresentazione » del falso miracolo, esemplare del nostro popolo pagano ed idolatra, con il feroce smembramento dell'albero, i rami divenuti disputate reliquie, ed il desolato commento del sacerdote che respinge il falso miracolo (impotente *apprenti sorcier* che nulla può contro un fanatismo compiacentemente sollecitato o almeno tollerato tra le plebi italiane, per tristi fini mondani).

Poi vi è l'episodio finale dell'orgia raccontato con una crudeltà fredda e come un po' distratta: si pensi alla bovina figura di quella ragazza friulana, sulla quale Marcello infierisce, alla bicchierata in faccia a Laura, agli esibizionismi squallidi dei pederasti, ai discorsi neppure cinici ma di disarmante ovvietà: « Per fare un film ho dovuto lasciarmi *fare* » « Te ti abbiamo visto tutti nuda » « Sei stato a letto anche tu con quella? — Mi pare, ma non ricordo bene » e così via, lo sfasciume di una società che, probabilmente, è persino più marcia ed infrollita di quella del Visconte de Valmont e della Marchesa de Merteuil. Queste sono veramente le *Liaisons dangereuses 1960*, altro che le pallide illustrazioni del troppo celebrato film di Vadim!

Io non so bene se le reazioni del pubblico di fronte a questo film saranno superficiali oppure qualcosa di duraturo resterà: certo oggi esse appaiono nettamente positive e lo spettatore esce sconvolto e nauseato dalla « dolce vita » di quella società che il film dipinge senza esagerazioni di sorta.

Vero è che in Italia, come si sa, *tout finit par des chansons*. Ma anche Beaumarchais alla vigilia della Rivoluzione francese diceva così del buon popolo di Francia: poi, ognuno ricorda come andò invece a finire.

GIORGIO MOSCON

LA DOLCE VITA DELL'« INTELLIGHENTIA »

Aggiungiamo questa terza nota sulla *Dolce vita*, dopo le due precedenti, che condividiamo parzialmente, solo perché oggi la minaccia che pareva pesare su Fellini, di un intervento della censura per il ritiro del film, si è ormai dileguata, e anzi la *Dolce vita* ha procurato al regista quei miliardi, che gli daranno la libertà di realizzare i suoi intenti. Così, anche se si griderà contro di noi « Ha detto male di Garibaldi! », eviteremo almeno il sospetto che si sia voluto dar mano alla reazione sempre in agguato; anche se il solerte regista, a quanto si dice, si era premunito anche da questo lato, procurandosi altissimi *imprimatur*.

Noi vogliamo dire il nostro giudizio sull'ultimo film di Fellini solo per quel tanto che è necessario, per poter passare al motivo principale di questo intervento, lo sbalordimento per l'orgia di chiacchiere (e la mancanza di qualsiasi seria discussione) cui il film ha dato la stura. Per noi il film è assai peggiore dei precedenti di Fellini, di cui ripete e copia intere parti, con conseguente noia dello spettatore, almeno di quello non digiuno di

cinema; altre parti sono prese di peso dalla cronaca, altrettanto noiose per chi volente o nolente segue i giornali, rotocalchi compresi, s'intende. Quasi niente che non sia scontato, come contenuto; l'ispirazione poi, la lascio indovinare a chi è più capace; tanto più che lo stesso regista non ci ha saputo illuminare in proposito, nemmeno nelle *tournées* di dibattiti cui si è sobbarcato. Il modo grezzo con cui quella bruta materia, quei « tipi », son presi e imbanditi allo spettatore, spesso, oltre la noia, provoca a parer nostro una specie di nausea per la gratuità di tutto quel pesante pasticcio, presentato senza una controluce, una qualsiasi motivazione polemica, non diciamo artistica. Prolissità voluta, o non saputa evitare, con interi episodi che si potrebbero tagliar tranquillamente interi; l'insieme, condito spessissimo con uno spirito che vorremmo definire goliardico, al livello della mezza cultura, che sa sempre di vecchio liceo di provincia, un po' di qualunquismo pascoliano-deamicisiano, condito con qualche salsetta moderna, che vuol parer forte ai palati viziosetti dei contemporanei. Lo stesso abbandono dei motivi pseudo-spiritualistici o misticheggianti, presenti nei film precedenti dello stesso Fellini, non è stato l'avvio ad una visione del mondo e rappresentazione più concretamente e criticamente realistica, si è trattato di un taglio puro e semplice. E poi rimane sempre, a intorbidare le acque, e a render difficile la comprensione, il finale, con la contrapposizione, su due rive nettamente separate, del mostro allegorico, e della non meno allegorica ragazzina, l'angioletto del Perugino. Ripetiamo, non facciamo il paragone coi capolavori del cinema nostro e altrui: solo coi precedenti dello stesso regista, e col buon film medio.

Come si è comportata la stampa (non possiamo certo dire la critica)? Lasciamo stare le pretese dell'*Osservatore romano*, neutralizzate in partenza dall'*imprimatur* di cui sopra, e le proteste della Consulta Araldica. Di quel che resta, da una parte ci sono i giornali che si son buttati a pesce su questo zibaldone, trovandoci una profondissima, audacissima, efficacissima critica sociale; questo semplicemente perché si prendon di mira una diecina di nobilotti. Ma tant'è: secondo certi articolisti, il popolo ha occhi acuti, e ci ha visto dietro i « padroni del vapore », la crisi del sistema, il marcio dell'intera classe dirigente, e chi più ne ha più ne metta. C'è solo da rimpiangere che a suo tempo Lenin non abbia avuto un Fellini, perché la rivoluzione russa si sarebbe anticipata di qualche lustro. Questa, a parer nostro, è demagogia, e basta, e come tale confonde i cervelli, inebria per un momento, e poi non resta nulla. Solo un radicale potrebbe prender per critica sociale la *Dolce vita*. Poi c'è quella che un giornalista in vena di cultura peregrina ha definito l'*intellighentia* italiana, levatasi come un sol uomo a difesa della dolce vita. Fra giornali e convegni, ne son venute cose degne della nuova *Iliade*: paragoni col Signorelli (meno male non Michelangelo), e poi Cechov, e poi Brecht, e chi più ne ha più ne metta. Cechov, perché ha detto che se i personaggi di un'opera letteraria son da autorità giudiziaria, di questo non è colpevole l'artista, per l'ormai secolare (quasi un secolo giusto) diritto dell'artista a sbizzarrirsi come vuole. Vien proprio il dubbio che questi *intellighenti* abbiano mai capito qualcosa di Cechov, inutilmente e poco giudiziosamente scomodato. Prendiamo un racconto di Cechov (*Il duello*, per esempio), a caso: quasi tutti individui riprovevoli, falliti, fanfaroni, imbroglioni, adultere; un campionario insomma da « dolce vita ». Eppure, quando avete letto Cechov, voi, se proprio non amate quei personaggi, siete commossi: *sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*; solleviamoci un poco con un antico. Mai un momento invece nel film di Fellini di commozione: il film, siamo completamente d'accordo con Flora Volpini, manca assolutamente di umanità, non ispira nessun sentimento positivo, neanche lo sdegno, e il disgusto per il contenuto di quella vita, noiosa, si riflette dalla materia sul film, inevitabilmente. Così, il miracolo dell'accorrere delle folle noi ce lo spieghiamo solo in parte con la « critica sociale »: in massima parte, la gente ci va, anche la povera gente, per quell'attrazione e seduzione particolare che esplica la rivolta e la denuncia anarcoide, anche se priva di qualsiasi impegno costruttivo, anzi, in buona parte proprio perché priva di esso, e per il desiderio o la curiosità di sapere, di conoscere il retroscena, che spesso, come è stato già detto, non è

che inconscio desiderio di evasione. Quindi a parer nostro film come la *Dolce vita* fanno il giuoco della reazione, in quanto non portano nessun contributo alla conoscenza reale del mondo in cui viviamo, e dànno anzi giustificato motivo agli interessati Catoni, compresi quelli del C.C.C., che gridano alla corruttibilità dell'uman genere in universale, e alla corruzione imperante oggidì in particolare; da cui la necessità di tener nelle dande o nei ceppi la brava buona gente, e di fare il cinema con licenza de' superiori.

Speriamo che, passato questo momento di ebbrezza, ritorni chi di dovere a ragionare (e non è mancato già qualche buon segno); e allora apparirà tanto più ridicola la sollecitudine di chi, sull'onda del successo della *Dolce vita*, successo di cassetta e di attonite inzeppate delle sale di proiezione, si è affrettato a consegnare alla storia il film, collocandolo fra i capolavori del realismo, o del neorealismo, accanto dunque a film come *Paisà, Sciuscià, Ladri di biciclette*, e simili. Qui non son più scomodati i grandi morti, ma i vivi; e l'offesa va diretta ai loro meriti, e al gusto dello spettatore non squilibrato, il quale fino a un certo punto potrà tollerare che per fini estranei all'arte del film e ad ogni seria e disinteressata discussione si abusi della sua sopportazione.

MARIO PETRINI

L'ACCADEMIA DELLA CRUSCA

« Cruscante » e « cruschevole » hanno ormai da tempo significato quasi soltanto scherzoso e dispregiativo. « L'Accademia nostra non per altro s'intitola alla Crusca — scriveva l'Infarinato Leonardo Salviati al quale va il merito di aver trasformato in Accademia una delle tante riunioni burlesche d'una brigata di fiorentini del tardo Cinquecento — che per l'abburattar ch'ella fa, e cernere da essa crusca la farina ». Ma quest'opera di selezione è stata sentita dai critici moderni (non tutti malevoli per partito preso) e dagli spregiatori del bel parlare come opera riduttiva e costrittiva, condotta con criteri di puntigliosa fiorentinità e con spirito antiquario (il primato del volgare fiorentino e la lingua modellata sugli autori del Trecento in verità furono a lungo i principi dottrinari dell'Accademia): onde il Tommaseo citava il detto « Scrivere colla Crusca alla mano » e « Parlare in Crusca » per biasimare chi si attenesse servilmente all'esempio dei vecchi e, per non usare modi giudicati barbari e impropri, parlasse affettato.

Che l'Accademia della Crusca abbia dovuto subire attacchi fierissimi soprattutto nel Sette e nell'Ottocento è cosa troppo nota; essa è stata uno dei bersagli tradizionali di quanti scorgevano in lei l'esempio di un sapere fermo e ammuffito nei confini di una Firenze granducale, poi deleterio all'Italia unificata, non solo non stimolante ma tale da mortificare energie e ingegni in polverosi spogli lessicali e in « vane » dispute grammaticali. Per la più parte gli attacchi vennero rivolti al maggior figlio della Crusca, il suo vocabolario, che fu postillato e deriso, nelle sue varie edizioni, con una minuzia che non trovò riscontro, e che dette luogo a una serie di pubblicazioni nelle quali alle divergenze dottrinali si mescolò un'inusitata dose di fatti personali. Si andò in tribunale più volte, e non è da escludere che fra linguisti spadaccini vi siano stati scontri sul terreno: eventualità che qui si citano per suggerire il colore del tempo. Perché in realtà il *Vocabolario della Crusca* rimase per molto tempo il modello della lessicografia moderna, e oggi sembra di poter addebitare all'angusto purismo dei suoi compilatori ottocenteschi la cattiva fama riverberata sull'Accademia, che pure aveva conosciuto decenni di splendore e dalla data della sua stabile costituzione (1583) aveva visto accrescere il proprio prestigio sino a esser d'esempio alle altre accademie europee per i loro analoghi vocabolari delle lingue nazionali. Certo è che nonostante le periodiche riforme, i riordinamenti, le deputazioni, i nomi illustri che aveva avuto d'intorno, la Crusca ai primi del Novecento aveva una voce stanca e fioca, ed era facilmente esposta indifesa alla satira di chi l'accusava di voler fare, come poi riconobbe il suo ultimo arciconsolo, il Vocabolario della lingua viva con la

lingua morta. Con in più il grande torto di procedere con esasperante lentezza; e per averne conferma basti ricordare che pubblicato il manifesto della quinta edizione del vocabolario nel settembre del 1841, dopo ottant'anni, nel 1923, la stampa era giunta soltanto alla lettera O.

Legata a un metodo di compilazione invecchiato, scarsamente fornita di mezzi finanziari, stretta da pastoie statutarie e anche perciò non molto sollecita ad aprirsi alle più vive correnti della cultura italiana, la Crusca si sarebbe avviata a una pietosa conclusione del suo malinconico declino se le tante polemiche sorte intorno a essa non avessero trovato uno sbocco, auspice il Croce ministro dell'istruzione, nella nomina di quella commissione per la riforma dell'Accademia, composta di Cesare De Lollis, Giovanni Gentile e Vittorio Rossi, che nel 1921 concluse i suoi lavori con una relazione nella quale si proponeva di togliere alla Crusca l'incarico della compilazione del vocabolario, e riserbarle il compito di sorvegliare e dirigere l'edizione definitiva degli scrittori delle origini, soprattutto della letteratura predantesca. La relazione suscitò, com'era prevedibile, le più vivaci polemiche. Ma, divenuto ministro Giovanni Gentile, un decreto dell'11 marzo 1923 dispose per l'Accademia il nuovo ordinamento, per cui rimasero interrotte la compilazione e la stampa del Vocabolario e degli Atti.

È pertanto alla prima delle riunioni successive a quel decreto, tenuta l'8 gennaio 1924, che bisogna far risalire l'apertura di nuove prospettive critiche per l'Accademia della Crusca. Furono presenti Michele Barbi, Mario Casella, Cesare De Lollis, Clemente Merlo, Nicola Zingarelli, Francesco Torraca (tutti di nomina ministeriale), Guido Mazzoni, Pio Rajna, Vittorio Rossi (nominati dalle Facoltà di lettere); ad essi si aggiunsero poi Ermenegildo Pistelli, il Linacher, il Vandelli. Isidoro Del Lungo, che ascritto alla vecchia Crusca nel 1868 ne aveva guidate le sorti con grande passione, non accettò la nuova nomina. Presidente fu eletto il Rajna, segretario il Mazzoni. Subito si discusse sulla preparazione dei testi critici dei primi secoli che l'Accademia avrebbe dovuto pubblicare, e si stabilì di iniziare una nuova serie del bollettino dell'Accademia, il quale uscì poi per la prima volta nel 1927 col titolo di « Studi di filologia italiana », e tuttora vede periodicamente la luce. Ecco delineato il cammino che l'Accademia avrebbe dovuto percorrere come officina di quegli studi testuali che nel 1937 trovarono la loro consacrazione nel Centro di studi di filologia italiana annesso all'Accademia, appunto con lo scopo di promuovere l'edizione critica degli antichi testi e degli scrittori classici della letteratura italiana dalle origini al secolo XIX, valendosi perciò dell'opera di alcuni professori comandati. Non solo, ché il Centro ebbe anche il compito di attendere a studi di storia della lingua, a spogli linguistici di testi manoscritti e a stampa, alla compilazione di dizionari dialettali e di glossari speciali.

L'attività della Crusca fra il 1924 e la seconda guerra mondiale consistette dunque essenzialmente nell'edizione degli « Studi di filologia italiana », che accolsero molti eccellenti contributi della nuova filologia al ristabilimento dei testi antichi, e nella pubblicazione della collana « Autori classici e documenti di lingua », che si aprì con la celebre raccolta di *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento* curata da Alfredo Schiaffini (un secondo volume a cura di Arrigo Castellani è apparso nel secondo dopoguerra, e al Castellani si deve anche una raccolta di *Testi sangimignanesi*), alla quale fecero seguito le edizioni critiche di due opere del Boccaccio, l'*Amorosa visione* a cura di Vittore Branca e *Teseida* a cura di Salvatore Battaglia, nonché un'edizione critica dei *Ricordi* del Guicciardini curata da Raffaele Spongano, e quella dei *Dialoghi* del Tasso curata da Ezio Raimondi.

Quali prospettive aprissero queste attività della Crusca alla cultura filologica italiana era stato specificato da Pio Rajna nelle pagine con le quali egli aprì il primo numero degli « Studi di filologia italiana » nel 1927:

> In passato dominò il concetto di « testo di lingua »: scritture e scrittori che manoscritti o in determinate edizioni, giusta un canone speciale, fornissero al *Vocabolario degli Accademici* le voci, le frasi, gli esempi. E prettamente fiorentina dovette per lungo

tempo esser la lingua, dandosi inoltre da moltissimi gran peso a quello che si chiamava « il buon secolo », cioè il Trecento. Mano mano, e soprattutto modernamente, i criteri si fecero per ogni rispetto più larghi; il canone si venne accrescendo, e v'ebbero posto scrittori e scritture che avrebbero avuto inflessibilmente ostili i vecchi accademici. A questi tuttavia non è punto da gridare la croce addosso. In fatto di lingua la rigidezza è d'assai preferibile alla licenza; e se sono da condannare i vecchiumi, ben di rado riesumabili, non meno severi è da essere contro il neologismo e il forestierume non necessario. Quindi per motivi intrinseci, e non solo per ragione di coerenza, con norme non sostanzialmente dissimili dalle passate vorrà essere proseguito e compiuto il glorioso Vocabolario, quando — cosa che dovrà pur seguire — si riprenderà a lavorarci ufficialmente. Ma di ciò dovranno soprattutto discutere i futuri compilatori. Agli accademici attuali la via si stende dinanzi piana e aperta. Poiché rimane inconcusso che la lingua italiana è nella sua essenza toscana e fiorentina, essi si propongono di adoperarsi in ogni modo per assodare ed accrescere la conoscenza storica ed attuale delle parlate toscane, e di procurare edizioni quanto si possa attendibili degli scrittori che di esse usarono. Vastissimo, come si vede, e in pari tempo ben determinato il loro compito.

Ci sembra di poter dire che questo compito è stato assolto dalla Crusca in misura assai lodevole, salvo che per quanto riguarda il Vocabolario, verso il quale il Rajna mostrava evidentemente eccessivo ottimismo. Vero è che non si devono sottovalutare, a questo proposito, le ragioni politiche che consigliarono il fascismo ad affidare un vocabolario della lingua nazionale all'Accademia d'Italia. Ragioni che Michele Barbi, in un noto articolo pubblicato nel settembre 1935 su « Pan », mostrava di condividere anche dal punto di vista scientifico:

L'Accademia della Crusca è, sì, un istituto governativo espressamente ricostituito per gli studi della lingua, ma è, ed è bene che rimanga, un istituto di carattere strettamente filologico perché lo studio scientifico della lingua nazionale antica e moderna e dei dialetti vissuti e viventi accanto ad essa possa avere quello sviluppo del quale da qualche tempo si sente più vivo e più urgente il bisogno. Un vocabolario moderno ha, oltre le filologiche, molte altre esigenze. Non che possa fare a meno di glottologi e filologi che fissino i criteri del lavoro e attendano al tecnicismo proprio d'opere simili; ma lingua d'una nazione è pensiero, è cultura, è vita in tutte le sue manifestazioni, e solo un'accademia come quella d'Italia che accoglie in sé cultori di tutte le scienze e di tutte le arti può oggi dar garanzia che un dizionario qual'è voluto dal Capo del Governo sia compiuto in modo degno e in tempo relativamente breve. Oggi è pacifico che un vocabolario che sia fatto per tutti deve essere della lingua comune, senza scendere ai termini speciali delle scienze e delle arti; ma la cultura è molto cresciuta, la vita in gran parte mutata, e la lingua comune s'è arricchita (e per tanti mezzi di comunicazione e di diffusione si va arricchendo ogni giorno di più) di termini che una volta non uscivano dalla stretta cerchia ov'erano nati: quindi il vocabolario dell'uso odierno non può più essere opera esclusiva di filologi, con rare consultazioni di specialisti, anche se i filologi siano stati uomini di larga cultura e di larga esperienza.

E concludeva, Michele Barbi, consigliando di terminare intanto il Vocabolario rimasto interrotto alla lettera O, lavoro di un paio di decenni, e poi di cominciare a preparare il vocabolario storico universale della lingua italiana, per il quale egli prevedeva occorresse più di una generazione. Non se ne fece di nulla, ma non per questo si deve dire che l'Accademia della Crusca rimanesse inoperosa. Essa attuò i princìpi esposti dal Rajna con serietà indiscutibile, non solo per merito degli accademici (nel '36 furono nominati a vita Barbi, Bertoni, Benedetto, Maggini, Mazzoni, Merlo, Pasquali, Rossi, Schiaffini, Vandelli), ma anche dei professori comandati presso il Centro di studi di filologia italiana: basti citare Gianfranco Contini, Vittore Branca, Franca Ageno, Lanfranco Caretti, Ezio Raimondi, Gianfranco Folena, Ignazio Baldelli, Emidio De Felice, che hanno poi procurato, o hanno ancora in corso di studio, edizioni di poeti medievali, di Iacopone, della novellistica quattrocentesca, del Tasso, del Boccaccio, ecc. Né va dimenticata l'altra serie di pubblicazioni dell'Accademia, dedicata a « Vocabolari e glossari ». Vi è stato pubblicato un *Vocabolario pisano* di Giuseppe Malagoli, un *Vocabolario amiatino* di Giuseppe Fatini, e un *Vocabolario versiliese* di Gilberto Cocci.

Ma la fisionomia dell'Accademia della Crusca negli ultimi trent'anni si coglie chiaramente soprattutto sfogliando i diciassette volumi del suo « Bullettino », come sono definiti nel sottotitolo gli « Studi di filologia italiana ». È nel primo volume, del 1927, che Michele Barbi pubblicò i suoi fondamentali articoli sul testo del *Decameron* e per una nuova edizione delle novelle del Sacchetti; nel secondo, del 1929, apparvero gli studi del Vandelli e del Pernicone sull'autografo della *Teseida* e sul *Filostrato* del Boccaccio; nel terzo ancora un contributo del Barbi, questo sui *Ricordi* del Guicciardini, e così via sino allo studio fondamentale di Mario Casella sul testo critico del *Convivio* e della *Divina Commedia*, apparso nel 1945, e a vari articoli sul Pulci, il Parini, il Foscolo (nel decimo volume apparve un'anticipazione dell'edizione critica delle *Grazie* che cura Francesco Pagliai).

La guerra arrestò anche l'attività della Crusca, che dal '42 era retta da una commissione straordinaria di tre accademici (Giovanni Gentile, Giorgio Pasquali, Mario Casella) la quale non aveva potuto far nulla di più che preparare il progetto di un nuovo statuto il quale prevedeva un'ampia serie di spogli per un *Tesoro della lingua italiana*, da condursi con i criteri indicati da Giorgio Pasquali in una sua memoria pubblicata nel maggio 1941 nei « Rendiconti dell'Accademia d'Italia ».

Il primo segno di risveglio, come accade, fu, un mese e due giorni dopo il 25 luglio, una semplice lettera a un giornale, firmata da uno scrittore che aveva dato buona prova di sé, oltre che nel giornalismo, nel campo storico e della critica letteraria, Giulio Caprin. Scrivendo al direttore del *Telegrafo* all'indomani di una presa di posizione del Croce contro l'Accademia d'Italia, Caprin rilevava che un'altra accademia, oltre quella dei Lincei, meritava di rivivere: appunto la Crusca:

Poiché la lingua italiana non è sepolta e anche questo secolo ha da avere un grande vocabolario, storico e normativo della nostra lingua, parrebbe giusto e conveniente che risorgesse l'accademia operante a questo fine nell'antica Crusca.... A parte la posizione amministrativa dell'accademia « liquidabile » e di quelle che dalla sua liquidazione avrebbero nuova vita, se è giusta l'idea di Benedetto Croce di rianimare i romani Lincei, piacerebbe che si pensasse anche all'opportunità di riprendere sul serio il lavoro del Vocabolario della lingua italiana con la Crusca fiorentina.

Caduto il fascismo e chiusa la parentesi dolorosissima della guerra molti, soprattutto fra coloro che avevano nutrito qualche perplessità a proposito del neo-purismo nazionalista degli accademici d'Italia, in effetti sinceramente avvertirono il bisogno di riesaminare con attenzione la possibilità di una nuova edizione del *Vocabolario della Crusca*. Su questo problema si intrattenne ampiamente la relazione presentata nel luglio del 1945 al Ministero della pubblica istruzione dalla commissione costituita da Luigi Foscolo Benedetto, nominato commissario dal governo militare alleato, e dai due consulenti allora non accademici, Attilio Momigliano e Bruno Migliorini. Alludendo all'impossibilità pratica e scientifica di continuare la quinta impressione del Vocabolario rimasta interrotta nel 1923, essa affermò:

La commissione concorda nell'opinione che compito attuale della Crusca debba essere, non già la semplice ripresa materiale di un'iniziativa lessicografica che può anche oggi in sé stessa, così com'è, ritenersi conchiusa, ma la ripresa e la riaffermazione, nelle forme odierne e coi mezzi di cui oggi la scienza dispone, del grande programma lessicografico che l'Accademia della Crusca si è proposta di attuare con le varie impressioni del suo Vocabolario. È evidente che essa ha mirato a costituire con le sue varie edizioni un archivio generale della lingua, un grande dizionario storico di tutta quanta la lingua italiana dalle origini ad oggi. È quello appunto il primo e più importante compito che la Crusca ha, oggi ancora, da assolvere, dal punto di vista lessicografico: un *Inventario generale della lingua italiana*. È ovvio che va inizialmente impiantato nella forma di un puro schedario, in modo tale da poter servire a due fini: per la consultazione da parte degli studiosi e per la pubblicazione, quando gli spogli abbiano raggiunto un conveniente sviluppo, di opere lessicografiche di vasta mole. Bisognerebbe tenere presenti per i criteri di spoglio le due grandi imprese lessicografiche della generazione passata, il *Thesaurus* di Lipsia e il *New english Dictionary* di Oxford, particolarmente quest'ul-

timo, essendo diverso il modo con cui si presentano certi problemi secondo che si tratti di lingua viva o di lingua morta. Per gli scritti più antichi fino alla morte di Dante (o alla metà del Trecento o alla fine di quel secolo) converrebbe fare uno spoglio integrale, poi spogli di scelta; ma estesi anche ad autori di mediocre o minima importanza letteraria. Quanto alle opere di grande respiro cui si è più sopra accennato, dovrà essere affrontato il problema se occorra mirare alla compilazione di un *Dizionario dell'italiano antico* (dalle origini a tutto il Trecento) oppure puntare addirittura verso un grande *Dizionario storico* o *Tesoro della lingua italiana*.

Fin qui le proposte per il Vocabolario avanzate nel 1945 dalla commissione formata da Luigi Foscolo Benedetto, Attilio Momigliano e Bruno Migliorini. Ma essa non si limitò a richiamare l'attenzione sull'aspetto lessicografico dell'attività dell'Accademia della Crusca, perché inoltre sostenne che il Centro di studi di filologia italiana *presso* la Crusca dovesse trasformarsi in un « Ufficio testi » della stessa Crusca con compiti filologico-letterari, da affiancarsi all'« Ufficio vocabolario ». E auspicò che fosse possibile accogliere nell'Accademia anche chi si fosse reso particolarmente benemerito della nostra lingua, chi l'avesse più intensamente e nobilmente *vissuta* « o come oggetto di studio storico-critico o come propria creazione, come stile ». È per questo che oggi figura tra gli accademici della Crusca anche lo scrittore Riccardo Bacchelli, e ieri v'era Pietro Pancrazi.

Nel decennio successivo alla relazione del 1945 la Crusca non ha visto accolte quelle fondamentali proposte che avrebbero potuto orientare la sua attività verso un'opera di grande respiro e dare alla vita dell'Accademia un ritmo più operoso e collegialmente fruttifero di quanto non possano offrirle gli accademici, occupati per lo più in lavori personali e nell'insegnamento universitario (i dieci accademici a vita sono oggi Luigi Foscolo Benedetto, Francesco Maggini, Alfredo Schiaffini, Bruno Migliorini — che ne è il presidente — Benvenuto Terracini, Riccardo Bacchelli, Vittorio Santoli, Giacomo Devoto, Gianfranco Contini, quest'ultimo direttore del Centro di studi di filologia italiana, e Giovanni Nencioni). Solo nel 1955 è maturato un nuovo progetto per un vocabolario storico della lingua italiana. La relazione, presentata all'Accademia da una commissione costituita da Bruno Migliorini presidente, Vittorio Santoli e Giacomo Devoto membri, Giovanni Nencioni segretario-relatore, è stata pubblicata nel tredicesimo volume degli « Studi di filologia italiana », e poi ha rivisto la luce nell'undicesimo volume della « Biblioteca di *Lingua Nostra* », che col titolo *Per un grande vocabolario storico della lingua italiana* raccoglie i tre più importanti saggi sull'argomento: quello di Michele Barbi pubblicato in « Pan » nel 1935, quello di Giorgio Pasquali pubblicato nei rendiconti dell'Accademia d'Italia, e appunto questa relazione presentata nel 1955 all'Accademia della Crusca.

Premesso che la mancanza di un vocabolario storico ha gravi ripercussioni sui nostri studi filologici e letterari, e che la Crusca rivendica a sé la competenza e il diritto di riproporre l'impresa all'attenzione di chi è in grado di sostenere il forte impegno finanziario indispensabile per realizzarla, la relazione esclude che convenga compilare il nuovo vocabolario procedendo a una revisione e a un aggiornamento dei due maggiori esistenti in Italia: quello della Crusca nelle sue vecchie edizioni e quello del Tommaseo-Bellini. E prosegue confermando la necessità di elaborare un vocabolario storico integrale dai primi documenti del nostro volgare a oggi, che abbia il compito di « registrare tutta la storia della lingua, cioè di raccogliere tutti gli elementi formali e sostanziali attraverso il tempo, non già tutti gli esempi in cui essi ricorrono. L'integralità del vocabolario storico è qualitativa: se fosse quantitativa, l'opera assumerebbe proporzioni tali da non potersi nemmeno immaginare ».

Dovrebbero perciò essere esclusi i dialetti e i gerghi, e ammessi solo in limitata misura le cosiddette lingue speciali (tecniche e scientifiche) e i crudi forestierismi.

La relazione prevede lo spoglio di ventimila volumi: fino a tutto il Trecento di tutti gli autori, compresi libri e conti, statuti e documenti vari; per i secoli posteriori

limitandosi agli autori o alle opere di particolare importanza. Per i tempi più recenti sono contemplati anche spogli di alcune riviste e almeno saggi di qualche quotidiano. Nel complesso l'opera dovrebbe consistere di diciotto volumi di mille pagine ciascuno. L'articolo dovrebbe essere così ordinato:

1) Posizione del lemma, sua trascrizione fonetica e qualificazione grammaticale; sue varianti grafiche e fonetiche; suoi caratteri flessionali;

2) L'etimologia più probabile, redatta in modo non troppo schematico;

3) Definizione: succinta e chiara, di carattere né tecnico né enciclopedico.... Nel caso di evoluzione e proliferazione di significati, l'articolo sarà diviso in paragrafi succedentisi secondo l'ordine logico e cronologico.... Entro ogni paragrafo e sue suddivisioni, alla definizione seguiranno gli esempi, disposti sì da motivare e ricostruire la storia di ogni episodio semantico.... Gli esempi, tratti dalle migliori edizioni, o, in mancanza, dalle « princìpi », ed eccezionalmente dai manoscritti, saranno riprodotti — salvo qualche indispensabile conguaglio — nella grafia originale, datati e citati in modo esatto, sì da essere facilmente verificabili.

La relazione non si nasconde che un'opera di tanta mole non deve invecchiare prima di nascere e magari cambiare, via facendo, metodo e proporzioni. E perciò conclude con alcuni suggerimenti di carattere pratico che si possono riassumere in un direttore, una commissione di tecnici, un comitato di redazione, finanziati da un « Istituto del Vocabolario » che abbia gestione autonoma, ma sotto il controllo scientifico dell'Accademia, che lo eserciterebbe attraverso la commissione tecnica, da lei nominata. « Resta da risolvere — termina la relazione — il problema del finanziamento; ma, benché le spese da preventivare siano assai cospicue, l'impresa è così degna e così doverosa che gli italiani non vorranno rifiutare di porvi mano ».

A cinque anni di distanza da questo preciso progetto, non sembra che le autorità di governo, gli enti pubblici, i privati mecenati abbiano mostrato di condividere l'ottimismo nutrito nella relazione a proposito del finanziamento. Si continua tuttavia a sperare che assicurando a una ben preparata *équipe* di giovani linguisti condizioni economiche tali da poter loro consentire di dedicarsi interamente a questo lavoro, il *Vocabolario storico della lingua italiana* divenga una realtà entro pochi decenni. I tempi sono maturi, gli studiosi e il pubblico colto lo attendono. L'Accademia della Crusca deve pretendere che l'Italia non rinunci a questo titolo di civiltà.

GIOVANNI GRAZZINI

RECENSIONI

Lucio Villari, *Il pensiero economico di Antonio Genovesi*, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 205.

La prima questione che si presenta agli studiosi del pensiero riformistico del settecento nel Regno di Napoli è quella delle sue origini. Com'è noto, al punto iniziale di esso è stato visto assai spesso il Giannone, la cui importanza è stata ampiamente sottolineata dal Marini, che ne ha studiato attentamente l'influenza sugli scrittori che lo seguirono. Ed è certo che tracce notevoli di giannonismo esistono in tutti gli scrittori napoletani del settecento di cose economiche, ma costituiscono poi la componente essenziale del loro pensiero? Non è essa piuttosto da cercare altrove, vale a dire nella maniera in cui sentono i più importanti problemi della nascente borghesia, o della nobiltà che si andava imborghesendo, nella maniera cioè in cui superano la contrapposizione fra chiesa e stato, per guardare soprattutto alle condizioni interne di quest'ultimo? In realtà, già nel Broggia e nel Genovesi quella contrapposizione, che era alla base della polemica giannoniana, diventa marginale.

Il Genovesi, per esempio, pur lamentando lo strapotere economico della chiesa, non ne fa una questione isolata, ma la fa rientrare in quella più vasta dell'ordinamento generale della società: egli discute del gran numero degli ecclesiastici a proposito della legge del « minimo possibile », assorbendo l'anticurialismo in una visione più complessa. Ed anche il problema delle grandi estensioni di terre in possesso degli ecclesiastici non è considerato da lui come a sé stante, ma come un aspetto di quello più vasto della difficoltà di ben coltivarle, e se egli scrive che « sarebbe utile proibire che le terre si accumulino soverchiamente nelle case religiose ed ecclesiastiche », lo fa dopo aver affermato che esse non dovrebbero accumularsi nemmeno nelle mani dei laici.

Ci sembra perciò che abbia fatto bene Lucio Villari a studiare il pensiero del Genovesi soprattutto sotto il profilo economico, in questo suo pregevole ed assai accurato lavoro. Il Villari osserva: « Il pensiero economico di Antonio Genovesi ha una sua storia interna le cui caratteristiche sono collegate, oltre che ad alcune vicende della sua vita, alle particolari condizioni politiche e culturali in cui essa si svolse. Non vi è dubbio che il momento centrale di questa storia è l'abbandono da parte del Genovesi degli studi di metafisica, etica e teologia ed il passaggio agli studi economici: a determinare questo passaggio convergono un insieme di fatti che sono da mettere in relazione con i caratteri più significativi e profondi della vita culturale, politica e sociale del regno di Napoli nel Settecento ». Ad abbandonare gli studi di metafisica il Genovesi fu certamente indotto anche dalle persecuzioni, ma non soprattutto da queste. Il fatto è che l'anticurialismo non era più il principale terreno polemico; giustamente perciò il Villari — che pure non passa sotto silenzio l'influenza che il giannonismo ebbe su molti aspetti del pensiero del Genovesi — preferisce volgere l'attenzione alle sue opere economiche, osservando che appariva ormai evidente « l'impossibilità di modificare profondamente i rapporti tra Chiesa e Stato senza modernizzare anche l'orientamento statale ». E fu proprio quest'ultimo lo scopo di tutta la successiva attività del Genovesi,

che il Villari studia con molta attenzione in pagine convincenti, corredate di dense note e, alla fine, di una copiosa bibliografia.

Entro quali limiti si svolse poi questa attività? Quali furono le sue differenze da quella più « avanzata », ma anche meno efficace sul piano pratico, di un Broggia? Il carattere democratico del pensiero genovesiano è stato spesso sottolineato. Lo ha fatto recentemente anche Berti, con un esplicito riconoscimento (« Società », 1959, n. 5, p. 895). D'altra parte non si è mancato di porre l'accento su alcune parti che sembrano piuttosto rivelare un atteggiamento sostanzialmente conservatore. Nino Cortese, per esempio, ha osservato che nel Genovesi è riflesso lo spirito antidemocratico dei riformatori borghesi, i quali « vogliono giovare al popolo, ma sono peraltro fermamente decisi ad impedire che esso acquisti potenza ». Di questa questione — che per la comprensione del Genovesi è certamente assai importante — il Villari tratta in maniera molto equilibrata. Egli si ferma sulle pagine genovesiane che, a questo riguardo, vanno considerate fondamentali, e cioè sul suo atteggiamento rispetto alla proprietà terriera. Il Genovesi è contrario ai grossi proprietari assenteisti, ma non vuole nemmeno le leggi agrarie, e suggerisce di dare le terre ai contadini in enfiteusi. A tale proposito il Villari scrive: « La via delle concessioni delle terre ai contadini in enfiteusi, suggerita dal Genovesi, era stata praticata largamente dai feudatari ecclesiastici e laici, proprio per le ragioni addotte dal Genovesi (rendita certa e costante, salvaguardia del fondo), nel periodo in cui il rapporto tra la richiesta e l'offerta di terra era decisamente favorevole ai contadini. A mano a mano che il valore della terra era aumentato, queste concessioni avevano però subito un arresto: il Genovesi propugna perciò una ripresa di quel metodo tradizionale. È chiaro che la richiesta di queste concessioni assumeva un significato diverso nella nuova situazione che si era venuta a creare. In sostanza il Genovesi sosteneva la ripresa delle quotizzazioni, come mezzo per liberare la proprietà fondiaria dal peso negativo della rendita: egli infatti come in generale tutti i riformatori, non è contro la grande proprietà, poiché la sua richiesta di una più equa distribuzione della terra non è in contrasto (....) con l'affermazione categorica dell'inviolabilità della proprietà stessa ». In questo passo ci sembra che il Villari dia prova di viva sensibilità storica, per l'attenta considerazione del diverso significato che la questione assume secondo i diversi momenti.

Lo spazio non ci concede di citare oltre. Dobbiamo però ancora ricordare che il Villari studia il Genovesi sempre in relazione alle condizioni del Regno di Napoli, senza considerare le sue teorie in astratto, come si è fatto troppo spesso, e dobbiamo, infine, segnalare l'importanza dei cinque dialoghi genovesiani inediti, che il Villari pubblica in appendice, insieme con altri documenti, dialoghi in cui il Genovesi discute alcune questioni su cui si ferma anche nelle « Lezioni » ed in altre opere, ma con una più pungente vivacità.

AURELIO LEPRE

ALBERT SOBOUL, *Les Sans-culottes parisiens en l'an II. Mouvement populaire et Gouvernement révolutionnaire. 2 Juin 1793-9 Thermidor an II*. Paris, Librairie Clavreuil, 1958, pp. 1168.

Quello di Albert Soboul non è certo per gli studiosi italiani un nome nuovo. Alcuni suoi scritti sono stati infatti tradotti nella nostra lingua e sono stati favorevolmente accolti dai competenti. Ricordiamo il suo saggio sulle classi e le lotte sociali durante la Rivoluzione pubblicato nel 1952 dalla rivista *Movimento operaio* ed ora ripubblicato nel volume laterziano *Sanculotti e contadini nella Rivoluzione francese* curato da Armando Saitta. Recentemente poi la rivista *Passato e Presente* (fasc. di maggio-giugno 1958) ha ospitato un suo scritto in polemica col Guerin sul tema del rapporto tra robespierrismo e rivoluzione. A chi poi in questi ultimi anni abbia seguito le riviste storiche francesi, il nome di Albert Soboul è certo familiare. Numerose e sempre ricche

di interesse sono le sue collaborazioni alla *Pensée* ed alle *Annales historiques de la Révolution française* per lo più dedicate a problemi vari della storia della Rivoluzione con qualche *excursus* a proposito della rivoluzione del 1848 e dell'economia rurale dell'*ancien régime*. Va infine ricordato che dobbiamo al Soboul la edizione critica dei *Frammenti delle Istituzioni repubblicane* del Saint-Just pubblicati presso Einaudi nel 1952.

Egli ora ci presenta il lavoro al quale veniva attendendo da anni ed attorno al quale sono fioriti i molti ed interessanti contributi cui si è fatto cenno. Si tratta di un'opera di grande impegno, dietro alla quale vi sono anni di consultazione sistematica delle carte delle Sezioni parigine conservate agli Archivi Nazionali di Parigi, agli Archivi dipartimentali della Senna ed alla Biblioteca Nazionale. La documentazone archivistica è naturalmente integrata da un ampio spoglio della stampa rivoluzionaria e da una profonda familiarità con la letteratura storica dell'argomento. La mole imponente del volume non ha permesso al Soboul di far seguire alla trattazione storica una appendice dei principali documenti tratti dalle carte delle Sezioni. Tale integrazione documentaria il lettore potrà però trovare in un altro volume che il Soboul, in collaborazione con Walter Markow, ha pubblicato nel 1957 nella Repubblica Democratica Tedesca e che costituisce un complemento logico ed organico del presente lavoro (W. Markow, A. Soboul, *Die Sansculotten von Paris*, Berlin, Akademie Verlag, 1957, pp. 532).

Il periodo preso in considerazione dal Soboul nel presente lavoro è di poco superiore a un anno, dal 2 giugno 1793 al 9 Termidoro dell'anno II (27 luglio 1794). Si tratta però, come è noto, del periodo decisivo della Rivoluzione, il periodo del Terrore e della febbrile attività del Comitato di salute pubblica.

Lo studio di tale periodo il Soboul affronta « dal basso », per riprendere un'espressione cara a Georges Lefebvre. Egli segue infatti l'attività delle 48 Sezioni parigine pressoché giorno per giorno cercando di individuare il loro contributo originale alla Rivoluzione ed ai successi della dittatura giacobina e, al tempo stesso, mettendo in rilievo gli attriti ed i contrasti che tra le Sezioni e la Convenzione più volte si manifestarono. Nate nel 1790 unicamente come circoscrizioni elettorali, le Sezioni parigine non tardarono, a mano a mano che la Rivoluzione veniva rompendo sempre più decisamente con gli elementi moderati, a divenire veri e propri organi di autogoverno politico ed amministrativo. Ad esse erano infatti demandate dalla *Commune* attribuzioni varie ed importanti sia nel settore dell'amministrazione sia in quello della giustizia rivoluzionaria. Soprattutto però esse costituirono nel corso dell'anno II un centro permanente di dibattito e di elaborazione, un punto di riferimento costante nella formazione dell'opinione pubblica della Parigi popolare. Fu il movimento sezionario che nel settembre 1793 promosse ed organizzò il movimento popolare che sboccò nelle « giornate » del 4 e 5 settembre e che, il 29 settembre, impose alla Convenzione l'approvazione del *maximum*. L'autunno 1793 segnò senza alcun dubbio il punto più alto della tensione rivoluzionaria in Parigi e dell'attività delle Sezioni. Più tardi l'usura della dittatura robespierrista, il disorientamento dell'opinione pubblica in seguito all'affare della compagnia delle Indie ed alla lotta fra le fazioni culminata nel duplice spettacolare processo degli hebertisti e dei dantonisti nel germinale dell'anno II e soprattutto la relativa applicazione del *maximum* e la conseguente difficile situazione alimentare delle masse parigine determinano un progressivo estraniamento dei sanculotti dalla vita politica. Si addiverrà così al 9 Termidoro, alla caduta del Robespierre.

Questo complesso processo storico, i cui sommi capi abbiamo richiamato, il Soboul segue minutamente ed intelligentemente. Siamo in grado attraverso la sua ricostruzione di seguire pressoché giorno per giorno l'attività delle Sezioni, di conoscere i documenti da esse emanati, di misurare quel processo di burocratizzazione che progressivamente venne spegnendo in esse l'ardore rivoluzionario delle giornate del settembre 1793 e venne diminuendone il ruolo politico nella Parigi rivoluzionaria. A questo aspetto direi istituzionale della questione il Soboul presta anzi una particolare attenzione e si indugia a considerare sovente la misura della frequenza alle assemblee delle Sezioni e delle Società

Sezionarie, a considerare gli effetti che mano a mano ebbe il decreto della Convenzione del 9 settembre proposto dal Danton in base al quale veniva fissata un'indennità ai partecipanti alle assemblee e, al tempo stesso, si cercava di porre fine al loro carattere di organi « permanenti ».

Quale è il contributo di novità e di arricchimento che l'opera del Soboul reca agli studi ed alla conoscenza della Rivoluzione francese? È questa — ci sembra ovvio — la questione che occorre innanzitutto porsi in presenza di un'opera così impegnata ed importante.

Ci sembra essenziale a questo proposito dissipare un equivoco. Da qualche tempo, più in sede politica per la verità che in sede scientifica, è nell'aria la tendenza ad una rivalutazione o, meglio, ad un ridimensionamento della figura e dell'opera storica del Robespierre. Tale tendenza si manifestò soprattutto nei confronti delle tesi e dei giudizi ben noti sostenuti dal Mathiez nella sua lunga polemica « robespierrista » e cristallizzati nella sua storia della Rivoluzione. La pezza d'appoggio principale per tale ridimensionamento (in mancanza di lavori più documentati) è il lavoro del Guerin edito nel 1946 che sta conoscendo in questi tempi una certa ripresa di popolarità (si veda il citato fascicolo di *Passato e Presente*). Il Guerin individua nei sanculotti parigini una sorta di « opposizione operaia » *avant-la-lettre*; il suo giudizio sul Mathiez e sulla sua valutazione di Robespierre risulta perciò fortemente polemico. Robespierre appare come un preannunciatore del Termidoro, come colui che combatté quella concreta alternativa rivoluzionaria che era rappresentata dal proletariato sanculotto.

A questi punti di vista il Soboul è assolutamente estraneo: egli — come già nel citato scritto su *Passato e Presente* — polemizza esplicitamente nella introduzione al presente volume con le interpretazioni storiche del Guerin e con i presupposti ideali ed ideologici che esse implicano (teoria della rivoluzione permanente). Alla tesi delle « due rivoluzioni » che cavalcano l'una sull'altra cara al Guerin egli oppone il dato di fatto della unità della Rivoluzione come Rivoluzione borghese (p. 4). Buona parte dei capitoli centrali del suo lavoro è poi dedicata ad una analisi della composizione sociale della sanculotteria parigina dalla quale risulta con ogni evidenza quanto già precedenti e parziali analisi avevano fatto intravedere: i sanculotti delle Sezioni si reclutavano in ambienti e categorie sociali diverse, i cui interessi, lungi dal conciliarsi, talvolta si opponevano: padroni e garzoni, *rentiers* e salariati. In quanto alle idee dei sanculotti ed alle loro convinzioni politiche a più riprese il Soboul richiama la nostra attenzione sul loro carattere essenzialmente « negativo » e negatore. I sanculotti si definiscono essenzialmente dal punto di vista della loro ideologia rivoluzionaria per la loro avversione ai *ci-devants*, ai cospiratori, ai nemici della Repubblica, ai *gros* in generale. In quanto alla parte « positiva » del loro corredo ideale, uno degli elementi principali è costituito dalla permanenza e dalla resistenza di una mentalità corporativa da piccoli produttori e da consumatori caratteristica dell'*ancien régime*. Il solo settore del resto in cui essi avanzano proposte pratiche ed ottengono un successo politico è quello della politica annonaria e delle « sussistenze ». Opportunamente il Soboul richiama la nostra attenzione su di un fatto elementare e primario, senza tener presente il quale si rischia di costruire delle ipotesi più o meno seducenti, ma scarsamente fondate, e cioè il ruolo che nella Parigi rivoluzionaria ebbe *la fame* nel senso più fisico e drammatico del termine.

Date queste premesse ci sembra chiaro che chi si attendesse dal presente lavoro del Soboul un capovolgimento od una revisione radicale del giudizio del Mathiez sul Robespierre e sulla politica del Comitato di salute pubblica non potrebbe che rimanere deluso. Più grave ancora sarebbe se si tentasse di interpretare in questo senso le conclusioni cui il Soboul perviene e sulle quali diremo qualcosa più avanti. Del resto è il Soboul stesso a riconoscere che il problema del rapporto tra la libertà economica della quale erano assertori i giacobini e la regolamentazione voluta dai sanculotti è al centro del notissimo lavoro del Mathiez *Carovita e lotte sociali sotto il Terrore* (p. 9).

Dire però che questo lavoro del Soboul non rappresenta un capovolgimento e neppure

una revisione radicale delle tesi del Mathiez, non significa peraltro affermare che esso altro non sia che una integrazione, un contributo documentario a un giudizio e ad un'interpretazione storica già enucleata e canonizzata. Come pure dire che non esisteva un'alternativa politica reale alla dittatura rivoluzionaria dei giacobini non significa fare del « robespierrismo » un tabù storiografico.

L'originalità del lavoro del Soboul consiste proprio a nostro avviso nell'equilibrio e nella maturità con cui egli ha saputo ricavare da un'analisi accuratissima dei documenti e dei fatti, dalle, direi, viscere stesse della storia un'interpretazione che, senza ricalcare il robespierrismo del Mathiez, neppure pretende di operare impossibili capovolgimenti. La « scoperta » storiografica del Soboul consiste nell'aver appurato e documentato l'esistenza nel corso della fase acuta della Rivoluzione di un movimento popolare *autonomo*, le cui esigenze sono solo parzialmente comprese e realizzate dal governo rivoluzionario e che talvolta vengono addirittura misconosciute e osteggiate. Tale movimento popolare vive di una propria vita indipendente, elabora peculiari forme di democrazia politica, esprime suoi quadri, influisce positivamente sul corso degli eventi. Il Soboul stesso nel sottolineare questa particolare autonomia del movimento sanculotto si richiama al precedente storiografico delle ricerche del Lefebvre sul movimento dei contadini nel corso della rivoluzione, dalla *Grande Peur* del 1789 al periodo del Terrore, che appunto hanno messo in luce l'esistenza di un altro importantissimo filone autonomo operante nel grande alveo della Rivoluzione borghese. Nei confronti di questa corrente autonoma sanculotta la politica dei giacobini, se nel complesso e nella sostanza si dimostra comprensiva e dotata di un largo margine di egemonia, per altri aspetti si rivelò invece incapace di intendere le esigenze profonde che essa rappresentava. In questo senso un « ridimensionamento » delle tesi del Mathiez circa i rapporti tra la politica del governo rivoluzionario e le richieste dei sanculotti e delle Sezioni parigine è certo legittima. Si tratta cioè di misurare nei fatti quale fu il margine di egemonia del governo rivoluzionario, piuttosto che di desumerlo astrattamente dalla constatazione generalissima del ruolo decisivo che la dittatura robespierrista ebbe nel consolidare e nel salvare le conquiste della Rivoluzione. È il caso ad esempio del giudizio che il Soboul dà dei celeberrimi decreti di ventoso del Saint-Just. A differenza del Mathiez, che in essi tende a vedere il punto più alto e più ricco di avvenire della politica giacobina o, addirittura, il programma di una nuova Rivoluzione, il Soboul vede più modestamente e più concretamente in essi una manovra tattica dettata dalla considerazione delle particolari difficoltà del momento politico, volta soprattutto a sottrarre agli hebertisti la base ed il consenso delle Sezioni e dei sanculotti. È da notare che su questo punto il Soboul ha rettificato non solo il giudizio del Mathiez, ma una sua stessa particolare valutazione. Nella sua breve storia della Rivoluzione francese edita nel 1951 egli sembrava infatti, nella valutazione storica dei decreti di ventoso, inclinare verso un giudizio più vicino forse a quello tradizionale del Mathiez e del « robespierrismo » storiografico che a quello attualmente espresso in questo più maturo e più impegnato lavoro.

L'analisi concreta dei rapporti fra governo e sanculotti permette così al Soboul di ricostituire un quadro più realistico e denso di chiaroscuri e sfumature della direzione politica giacobina. Di quest'ultima ci appaiono evidenti non solo gli apporti positivi, ma anche i limiti. Di essa e del suo effettivo margine di egemonia abbiamo un ritratto meno esterno e meno formale di quanto non risultasse dalle pagine del Mathiez, la cui prospettiva storiografica rimane pur sempre caratteristica di una storiografia prevalentemente politica, incline a giudicare dall'alto, a sottolineare più il momento della direzione che quello del consenso, della esplicazione piuttosto che delle radici del potere. Direi però che vista da quest'angolo, vista dal basso, nella concretezza e nei limiti della sua efficienza, a contatto delle difficoltà che doveva superare e delle forze che doveva conciliare e convogliare, la figura e l'opera storica di Robespierre e dei suoi collaboratori, se risultano ridimensionate e ricondotte a un metro più storico che ideale, risultano anche più autenticamente comprese e valutate. Proprio in quanto egli supera ed arricchisce, rim-

polpandolo di contenuto concreto, quanto di astratto e formale esiste nel cliché robespierristico del Mathiez, il Soboul contribuisce ad inverare e convalidare quello che è il nocciolo di quella interpretazione della Rivoluzione che si è venuta formando progressivamente e cui il Mathiez ha contribuito in misura notevolissima: l'individuazione dell'egemonia giacobina come fatto centrale e come filo rosso che permette di cogliere e di seguire il contradditorio processo di sviluppo della Rivoluzione. Tale individuazione rimaneva nel Mathiez più asserita, per certi aspetti, che individuata concretamente. I lavori del Lefebvre sui contadini e, ora, il lavoro del Soboul sui ceti popolari parigini vengono ad indicarci il contenuto concreto di quella egemonia, le sue contraddizioni ed i suoi limiti e, al tempo stesso, le ragioni della sua faticata grandezza.

Con questo lavoro il Soboul ha inserito il suo nome tra quelli degli studiosi maggiormente benemeriti della storia della Rivoluzione francese e ci ha dato la consolante certezza che la grande tradizione storiografica degli studi rivoluzionari non ha finito di dare i suoi frutti.

L'unico appunto che ci sembra possa esser mosso alla ricerca del Soboul è di carattere assai marginale. In generale riteniamo che sarebbe stato desiderabile qualche accenno in più, magari sotto forma di richiamo a precedenti trattazioni, alle condizioni della Parigi prerivoluzionaria e preterrorista. Ci è venuto ad esempio fatto più volte di domandarci nel corso della lettura quanto la crisi e addirittura la scomparsa delle istituzioni di beneficenza proprie dell'*ancien régime*, fossero esse organizzate da Conventi, parrocchie o corpi di mestiere, abbia influito come termine di riferimento organizzativo e sullo stesso piano pratico nella elaborazione della politica annonaria e delle « sussistenze » dei sanculotti. Un breve cenno sarebbe stato anche necessario sulla organizzazione parrocchiale e diocesana prima della Rivoluzione. Ciò avrebbe facilitato la lettura delle interessanti pagine che il Soboul dedica alla campagna per la scristianizzazione ed al suo fallimento. Si tratta però, come si vede, di appunti del tutto marginali che nulla tolgono al merito del Soboul, ma anzi ne sottolineano l'importanza ed il valore.

Vi è poi un altro motivo per cui la lettura del lavoro del Soboul ci sembra vada raccomandata anche a coloro che non hanno un interesse specifico per la storia della Rivoluzione francese. Il fatto è che ogni contributo originale allo studio della Rivoluzione, del nodo storico cioè da cui è nata la Francia moderna, costituisce anche un contributo ed un'interpretazione per una migliore conoscenza della storia moderna francese *tout court*. Il particolare rapporto di alleanza stabilitosi nel corso della rivoluzione tra borghesia rivoluzionaria e sanculotti, tra esigenze della libertà economica ed esigenze della regolamentazione a fini annonari, dell'industria e dell'artigianato si riprodurrà, naturalmente in termini e misura diversi, in altre occasioni della moderna storia francese. Il Soboul stesso accenna alle rivoluzioni del 1848 e del 1871. A chi tenga presente questo particolare tipo di rapporto e le sue implicite contraddizioni, molte delle caratteristiche tipiche della storia e della stessa struttura sociale francese (e parigina più in particolare) risulteranno più chiare e comprensibili nelle loro radici storiche. In particolare il ruolo politico notevole che ha avuto ed ha nella Francia moderna la piccola borghesia artigianale e bottegaia, i rapidi e bruschi capovolgimenti che in sede politica ed elettorale essa spesso ha manifestato a seconda del prevalere di una delle due facce della sua doppia anima piccolo borghese e rivoluzionaria a un tempo, il carattere stesso di certo radicalismo francese. Risulterà anche più chiara la particolare struttura sociale che, con una certa differenza da altre grandi città moderne, Parigi ancor oggi presenta con le mille piccole botteghe che popolano i quartieri « storici » del Marais e del Faubourg Saint-Antoine, coi suoi mille *bistrots*, l'umore dei suoi abitanti, la « dolcezza di vivere » (quella stessa che Talleyrand lodava nell'*ancien régime*) che la sistemazione urbanistica di Haussmann e le esigenze della vita moderna non sono riuscite a cancellare, elementi tutti che costituiscono una parte non piccola del fascino che Parigi esercita su tutti quelli che l'hanno conosciuta.

Ed infine un'ultima considerazione volta anch'essa a sottolineare l'interesse del

lavoro del Soboul anche al di fuori dello specifico settore degli studi rivoluzionari. Lo studio minuto della vita delle Sezioni parigine nell'anno II costituisce anche un contributo notevole per una, se è lecito il termine, sociologia dei movimenti rivoluzionari moderni. Non è azzardato affermare che gran parte della nomenclatura stessa e di determinate procedure ed istituti tipici del movimento operaio moderno derivano indirettamente attraverso la mediazione del babouvismo e del blanquismo e, in genere, dei movimenti rivoluzionari dell'800, proprio dall'arsenale rivoluzionario della Parigi del Terrore nella quale essi ebbero il loro collaudo storico. Il termine stesso di « sezione » è passato nella nomenclatura socialista classica sia del movimento operaio francese che italiano che di altri paesi. La pratica e l'uso del *tu* tra militanti rivoluzionari risale — come risulta dal lavoro del Soboul — alle Sezioni parigine. E l'esemplificazione potrebbe essere ampliata ad altri termini del vocabolario rivoluzionario così come alle diverse pratiche per l'esercizio del voto e per l'elezione dei dirigenti sperimentate nelle Sezioni parigine. Certo si tratta di un accostamento esterno. Il movimento rivoluzionario dell'800, ed il movimento socialista in particolare, è cosa qualitativamente e storicamente diversa dal movimento sanculotto. Accanto al momento della differenziazione (che è prevalente) vi è però anche quello della continuità di un piano sociologico-istituzionale. Anche da questo punto di vista la consultazione del lavoro del Soboul non potrà essere che utile allo studioso.

GIULIANO PROCACCI

BONAVENTURA TECCHI, *Romantici tedeschi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1959, pp. VIII-218; ID., *Scrittori tedeschi moderni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959, p. 224.

Di Bonaventura Tecchi sono usciti quasi contemporaneamente due volumi di saggi più o meno ampi che si riallacciano ai due filoni prediletti dall'autore. Il primo (*Romantici tedeschi*) si ricollega allo studio su Wackenroder (1927), con cui Tecchi iniziò la sua carriera di germanista, alle dispense padovane sul giovane Mörike (1941) e ad altri lavori, tra cui un libro di prossima pubblicazione sulle fiabe di E. T. A. Hoffmann. Esso contiene tre lunghi studi su Tieck, Brentano e Mörike, altri di minor mole sullo *Schlemihl* di Chamisso, su Hoffmann e sul « nichilismo dei romantici », nonché un'appendice su Hölderlin nell'interpretazione di Giorgio Vigolo. Come si vede, il libro non inquadra soltanto alcune tra le principali figure del romanticismo in senso stretto, ma altresì il più importante rappresentante della *Spätromantik*, Eduard Mörike. Il criterio generale di valutazione può essere desunto dal saggio sul « nichilismo dei romantici », che è un esame critico del saggio omonimo di Werner Kohlschmidt (nel volume *Form und Innerlichkeit*, Bern, 1956). Il Kohlschmidt aveva analizzato vari testi esemplari del romanticismo giungendo alla conclusione che esso è intriso di elementi nichilistici, mentre solitamente se ne sottolineano gli aspetti positivi: l'entusiasmo per la poesia e per l'arte, la divinizzazione dell'amore, il senso della storia ecc. In realtà che il romanticismo fosse « arte malata » era già stato genericamente riconosciuto dagli avversari classicisti, Goethe e Schiller, e mentre il Kohlschmidt indugia particolarmente sul giudizio di Kierkegaard, sarebbe da notare che prima di lui Hegel aveva perfettamente individuato il carattere negativo e nichilistico dell'ironia romantica, e che di questa negatività nichilistica si era fatto teorico il massimo rappresentante del romanticismo filosofico, K. F. Solger. Quella del Kohlschmidt è dunque una scoperta piuttosto dubbia, anche se la sua analisi è assai utile per confermare ciò che già si sapeva.

Ora le obiezioni che Tecchi muove al Kohlschmidt sono principalmente due. In primo luogo egli ricorda che in paesi di tradizioni classiche come il nostro si è sempre guardato al romanticismo « con una punta di diffidenza » (p. 177). Qui occorrerebbe forse precisare di quale romanticismo si parla, ciò che peraltro avrebbe costretto Tecchi ad

affrontare la *vexata quaestio* dei rapporti tra romanticismo tedesco e romanticismo europeo. Quando Tecchi trova « singolare » (p. 114) « che i francesi sentissero, fra i romantici tedeschi, assai più vicino Hoffmann che Novalis e Achim von Arnim » tocca di nuovo questo problema, per cui solo una parte — e non tipica — del romanticismo tedesco poté essere assimilata da quello europeo. Si aggiunga che per es. in Italia furono presentate come romantiche opere (le ballate di Bürger, il *Werther, I masnadieri*) che nulla avevano in comune con ciò che si intende per romanticismo in terra tedesca, e in cui il nichilismo non si potrebbe trovare se non a patto di volerlo vedere dappertutto. Ma anche senza impegnarsi in questi grossi problemi si può comunque sottoscrivere l'osservazione di Tecchi: la consapevolezza degli elementi oscuri del romanticismo è stata sempre maggiore nei paesi latini che in Germania. La seconda obiezione è un altrettanto utile *distinguo*: c'è il nichilismo, ma non sempre e in tutti, e negli spiriti religiosi (Novalis, Wackenroder) esso è corretto dalla positività della fede nell'amore e nell'eterno.

Tali obiezioni sono tipiche per la diversità (dal Tecchi vivamente sentita) tra punto di vista italiano e tedesco nella valutazione dei fatti letterari. Là dove i tedeschi tendono a subordinarla a una categoria (qui: il nichilismo), gli italiani non mancheranno di insistere sul momento della distinzione. Che sarà anzitutto distinzione storica. Etichettando i romantici col concetto di nichilismo si finisce per passare sotto silenzio i tratti che distinguono il loro dal nichilismo dei moderni, e a proiettare il secondo, ben più radicale e sconsolato, nel primo, sorretto da prospettive mistiche (solo nel caso di Kleist si può parlare di nichilismo nel senso moderno della parola). Tuttavia la tendenza alla distinzione importa l'opposto pericolo di cadere in un certo impressionismo eclettico che individualizza troppo i problemi e cade nel mero giudizio di gusto. Da tali pericoli non è del tutto immune nemmeno Tecchi. Si veda per esempio come egli reagisce all'ormai famosa polemica tra Emil Staiger e Martin Heidegger su una sola parola della poesia mörikiana *Auf eine Lampe*. In questa poesia si esalta la bellezza di una vecchia lampada per chiedersi alla fine: chi si cura di essa? E il poeta risponde: *Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst* (« Ma ciò che è bello sembra in se stesso beato »). La questione verteva intorno all'interpretazione del *scheint*, inteso da Staiger come « sembra » e da Heidegger come « riluce ». Tecchi (pp. 172-73) prende posizione — giustamente, a nostro avviso — per lo Staiger, ma insistendo sull'ambiguità voluta del termine, che corrisponderebbe a una certa « malizia dell'intelligenza » e alla coesistenza in Mörike del « rigore dell'ingegno critico » e dell'« intuito poetico ». Così facendo si giunge però soltanto a determinare una personalità di scrittore mentre l'interesse della polemica Staiger-Heidegger consisteva nel fatto che in essa si urtavano due diverse concezioni dell'essenza della poesia di Mörike e del posto che essa occupa. Per Heidegger Mörike ha individuato l'essenza dell'opera d'arte in generale, la quale non ha bisogno dell'interessamento degli uomini perché « riluce » in se stessa. Invece per Staiger Mörike è un epigono che non ha più la sicurezza dei classici nella funzione umanistica dell'arte e nemmeno nell'autoappagamento della bellezza, che « sembra » soltanto bearsi in se stessa, ma noi poveri epigoni non possiamo nemmeno asserire con sicurezza che sia così. Per Heidegger Mörike dà espressione lirica a una poetica eterna, per Staiger alla poetica di un periodo di decadenza. Come si vede, la tendenza ad evitare gli orizzonti di pensiero impliciti nella questione porta qui a rimpicciolirne la portata e i risultati. Ma ci riconciliamo subito con Tecchi, e con la tradizione italiana e crociana, quando egli definisce « francamente noiose » le « intricate pagine » (p. 128) del *Maler Nolten* di Mörike (ciò che nessun tedesco avrebbe mai il coraggio di fare), poiché qui si tratta anzitutto di parlare, appunto, francamente. mentre gli approfondimenti filosofici finirebbero per ignorare il semplice fatto che il romanzo è poeticamente mal riuscito. Con la stessa gratitudine per la capacità di sceverare il grano dal loglio, il valido dal non valido, al di là delle tradizioni storiografiche e degli schemi possibili, vanno letti gli altri saggi di questo volume, principalmente quelli su Tieck e Brentano.

Il secondo volume (*Scrittori tedeschi moderni*) si riallaccia pure a una fertile vena di Tecchi: il suo interesse per la letteratura contemporanea, documentato dallo studio su Carossa (1947) e dalla raccolta *Scrittori tedeschi del '900* (1941, 1943²), di cui la presente è la naturale prosecuzione. Si tratta infatti di una trentina tra saggi, articoli, recensioni, che vanno dagli ultimi grandi protagonisti delle lettere tedesche, Rilke e Thomas Mann, fino ai giovani e ai giovanissimi. Qui non si tratta, come nel volume sui romantici, di confrontare le impressioni immediate di lettura con le diverse opinioni dei critici, bensì soltanto di presentare aspetti malnoti di scrittori noti, o di presentare per la prima volta scrittori e poeti sconosciuti al pubblico italiano. Abbiamo quindi a che fare col Tecchi che oscilla tra il giornalista e il critico anziché con quello che oscilla tra il critico e lo storico letterario. Se diversi sono l'oggetto e il modo dell'esposizione, uguale permane l'atteggiamento fondamentale: la ricerca dei valori poetici, la distinzione tra poesia e non poesia. E anche qui ritroveremo le virtù e i limiti di tale atteggiamento. Quello che potremmo chiamare il temperamento umanistico-lirico di Tecchi, che si ritrova anche nei miti orizzonti agresti di molta sua narrativa, prova in fondo un certo disagio di fronte alle disperazioni contemporanee. Il nichilismo dei romantici, appunto perché corretto dal misticismo e dalla poesia, gli è più sopportabile che non quello delle apocalissi tedesche, e questa diffidenza di principio gli permette di non capitolare di fronte alle false apocalissi pur inchinandosi alle vere e poeticamente riuscite. Così gli entusiasmi dei tedeschi per il modesto poeta e scrittore Wolfgang Borchert non gli impediscono di ricondurlo alle sue dimensioni reali, mentre apprezza, pur sentendola distante, la violenza intellettuale e verbale di un Arno Schmidt.

Nella terza parte del volume, che è anche la più organica, poiché le impressioni sulla «nuova letteratura» (come suona il titolo di questa parte) sono precedute da un'introduzione generale e collegate tra loro, abbiamo così, nonostante la rapidità, un felice campionario di tale letteratura come è vista attraverso il gusto selettivo e critico di Tecchi. Meno persuaderanno invece confronti con narratori la cui problematica è essenziale alla comprensione integrale dell'opera, per esempio con Thomas Mann. Quando Tecchi, a proposito di *Mario e l'incantatore*, ricorda l'interpretazione secondo la quale il mago Cipolla sarebbe una raffigurazione di Mussolini, e la scarta come non pertinente, dicendo (p. 54) che «certi elementi di antipatia e di insofferenza per l'ambiente italiano.... in quegli anni del regime fascista.... non hanno grande importanza nell'economia generale del racconto», avrà certo ragione nel respingere la ricerca di un simbolismo immediato, ma finisce per disconoscere le ragioni più profonde del mirabile racconto riducendolo a una pura vicenda psicologica, mentre ci sembra indubbio che esso attinga la sua grandezza proprio dall'aver dato espressione individuale all'inerzia ipnotica che prendeva l'Europa, e non soltanto l'Italia, in quegli anni, di fronte alla magia nera delle forze oscure che la stavano travolgendo.

A prescindere da questi limiti, che emergono solo raramente e sono compensati dalla ricchezza e dalla sicurezza dei giudizi di gusto, bisogna esser grati a Tecchi per l'instancabile attività da lui svolta per una migliore conoscenza delle lettere tedesche nel nostro paese, attività cui auguriamo che possa essere proseguita con la stessa fecondità e felicità di risultati che per il passato.

CESARE CASES

CONCETTO PETTINATO, *Rosso di sera*, Milano, Ceschina, 1959, pp. 617.

Il sentimento principale che anima questo libro di memorie in prevalenza familiari e private fa venire in mente la foscoliana «corrispondenza di amorosi sensi» per cui «si vive con l'amico estinto e l'estinto con noi», se la terra natale, dopo averci nutrito nella fanciullezza e nella prima età, ci riaccoglie nel suo grembo materno alla fine della vita mortale. Anche il Pettinato, a simiglianza del Foscolo, scinde in cuor suo la reli-

gione dei sepolcri da quella degli altari e dei templi, senza che lo sorregga la fede nella immortalità delle anime, senza che abbia la certezza che i parenti estinti e gli amici da un loro stato di luminosa serenità e di pace intendano le invocazioni e i moti dell'animo suo, lo soccorrano nelle affizioni e nei dolori. Illusione quindi la corrispondenza di affetti con i morti: benefica quanto si voglia ai viventi, ma illusione. Perché non vanisca nel cuore dello scrittore ci sono le tombe dei genitori nel cimitero di Catania, su l'estremità della collina « che guarda il mar di Galatea », il bel camposanto in cui egli vuole che la terra natale lo riaccolga nel grembo materno.

L'unico elemento decisivo, egli scrive, per sentirsi credenti è la capacità di credere che i nostri morti non siano morti per intero, che alcunché del loro spirito aleggi tuttora nello spazio prossimo a chi li ebbe cari e fu loro caro.

Non mi vede mia madre: se mi vedesse, non avrebb'ella, in tanti anni, trovato modo di rendermene consapevole? Aspetto da tempo un segno, un sogno, una visione ma nulla accade e, per desiderio che io n'abbia, nessuna ombra viene a visitarmi.... Due volte in realtà muore l'uomo; la prima nel suo letto, o fuori di quello, la seconda ancora nella memoria di quanti lo conobbero e gli vollero bene. Sta in noi prolungare questa seconda esistenza almeno per tutta la durata della nostra: è la missione affidataci dalla natura. Un giorno i nostri figli agiranno egualmente verso di noi, ed è probabilmente in questa solidarietà fra le generazioni che, oltre alla continuità delle famiglie, risiede la sola sicurezza del mondo.

In *Rosso di sera* è un grande, ininterrotto convegno di morti. Silenziosi essi rispuntano da ogni lato, a Catania, città natale dello scrittore, in una via della vecchia Milano lungo il Naviglio là dove i topografi manzoniani fanno incominciare le peregrinazioni di Renzo in cerca della casa di don Ferrante, nella campagna di Modena e sul lago Maggiore, nella lontana Odessa di prima dell'altra guerra, nelle università di Roma e di Pavia. Sorgono, i morti, cari fantasmi nel cuore del poeta che li risogna, e divengono personaggi vivi di una storia che ha l'incanto potente della nostalgia. Il padre e la madre, primi fra tutti, il dolce volto della sorella dello scrittore, poi il nonno ufficiale, la nonna simile a l'austera Larthia Seianti, del sarcofago conservato nel museo fiorentino, gli zii e le zie d'ogni lato, paterno e materno, numerosi ma ben distinti in gruppi ordinati, in una luce di simpatia affettuosa, a volte intensamente commossa, e di sorrisa indulgenza.

L'isola dei beati non è dinanzi allo scrittore, divisa dalla bruma della lontananza: è invece nel passato, prima che lui andasse in Russia quale corrispondente della *Stampa*, è negli anni in cui l'Italia risorge a mano a mano dalle sommosse dei fasci siciliani e dalla sconfitta di Adua alla conquista di Tripoli. Perché anche l'Italia è una persona viva per lo scrittore, in una forma oggi inconsueta, ossia senza le mutilazioni e le deformazioni dolenti che le procurano nel sentimento dei figli le idee di parte e di setta. Anche *Purgatorio* [1] è un romanzo della nostra sconfitta, ma ogni sua pagina manda pianto e non mostra mai nelle sue pieghe nascoste quell'amaro compiacimento di tanti libri narrativi e lirici per la nostra rovina morale, quel gusto sadico di svesciare il peggio proprio di chi in fondo è estraneo all'anima della nazione e allo spirito della sua lingua.

Il sentimento civile del Pettinato è vigorosamente carducciano. Egli però non crede soltanto insieme con il poeta che « tutto che al mondo è civile, grande, augusto egli è romano ancora »; non crede soltanto che nella civile storia d'Italia Garibaldi e Mazzini sono forme d'eroi più nobili di quelle imaginate dai grandi poeti religiosi. L'Italia dolorosa dell'emigrazione transoceanica lo fa soffrire non meno che il Pascoli, ed esulta quindi per l'impresa di Tripoli quando la grande proletaria mosse alla conquista della terra che le mancava per il suo lavoro. Ed è orgoglioso di essere nato nella città italiana « dove la Camera del Lavoro aveva avuto l'audacia di emettere a tempo debito un voto favorevole alla spedizione di Tripoli », dove Giuseppe De Felice, deputato socialista, fu tanto infatuato dell'azione intrapresa dal ministro Antonino di San Giuliano,

[1] Concetto Pettinato, *Purgatorio* (Roma, L'Arnia, 1949).

« suo avversario di partito, non solo, ma di collegio, che per esaltarla meglio trovò modo di farsi nominare corrispondente di guerra dal « Secolo » di Romussi e mandò a Milano le sue prime corrispondenze, bellissime, da bordo della R. N. Coatit ».

Il Pettinato non intende però parlare di sé e delle proprie idee politiche per mero gusto autobiografico. Partecipe della generazione che ebbe vent'anni alla morte del Carducci, fu di quelli che respinsero il decadentismo dannunziano senza cadere nella baraonda rumorosa del futurismo, accolsero il meglio dell'idea nazionale senza tralasciare di essere solidali con l'Italia popolare, l'Italia dei campi e delle officine, meglio che con quella borghese. Per questo il ritratto affettuoso di Federico De Roberto, quale rappresentante di una generazione di scrittori, ai quali gli accadimenti politici non importavano, e non stimolavano l'imaginativa, ha un valore che trascende quello meramente letterario. Compagno di collegio del padre dello scrittore e suo amico per tutta la vita, il De Roberto fu un'amorevole guida nell'educazione del Pettinato, un maestro dei suoi studi letterari e delle prime prove poetiche. La rappresentazione della vita letteraria a Catania negli ultimi decenni di quell'Ottocento, che si chiude nel 1914, non è per nulla provinciale, non esalta Mario Rapisardi e Verga e Capuana, e i pittori Reina e Gandolfo, e i musicisti Perrotta e Frontini, e Nino Martoglio con Giovanni Grasso e il Musco, quasi avessero un significato europeo se non universale; è misurata e benevola. Si è visto che il Pettinato ricorda con simpatia il socialista Giuseppe De Felice, che non tralasciò mai di amare la Patria anche dopo di essere uscito dal carcere di Volterra; e nella stessa luce di simpatia è ricordato un maestro degli anni di liceo, Francesco Guglielmino. Noto agli studiosi di letteratura greca, il Guglielmino fu mirabile maestro di umanità e succede a lui quel che succede agli artisti, che vivono soltanto nella memoria dei posteri. Il Guglielmino, morto pochi anni fa, è vivo nei ricordi commossi dei discepoli: basterà aggiungere alle pagine del Pettinato quelle di Luciano Nicastro nel suo libro sulla Duse, e di Vitaliano Brancati nella prefazione a un volume di versi dialettali del maestro.

AURELIO NAVARRIA

ELEMIRE ZOLLA, *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, Bompiani, 1959, p. 230.

Eclissi dell'intellettuale di Elemire Zolla raccoglie una serie di saggi sul modo di vivere dell'uomo di oggi. Naturalmente viene posto in evidenza come la vita cui partecipiamo, in ogni sua manifestazione, si realizza con la prevaricazione costante dei suoi termini negativi. Tutti quei valori che concorrevano a fare della vita un impegno « umano » hanno subìto un processo di « mercificazione » che li ha trasformati in prodotti di scambio, scaricandoli di ogni contenuto ideale. Così la bellezza, l'intelligenza, l'amore, la libertà ecc. Ognuno di questi valori è stato dall'uomo scrupolosamente neutralizzato nei suoi tratti distintivi: essi (i valori) sono come delle vittime della vanità personale, che mentre una volta si acquetava proprio nel momento in cui riusciva a prendere possesso di quei valori, oggi si trova soddisfatta solo quando li ha uccisi. E anzi proprio in questa tendenza alla svalutazione del reale risiederebbe la caratteristica dell'uomo massa, il quale privando la vita di ogni « contenuto » si salverebbe dall'impegno cui questo lo costringerebbe. Indubbiamente il quadro che lo Zolla traccia dell'uomo massa è vasto e in genere esatto: la descrizione del fenomeno è condotta con discreta precisione. Ma indiscutibilmente sapiente nella scelta dei reperti, Zolla sbaglia nelle diagnosi. Azzeccato il disegno dell'uomo massa, ne manca clamorosamente la trascrizione logica. E ne abbiamo la riprova esaminando la terapia da lui indicata per contrastare alla situazione negativa creata dalla civiltà di massa. « E all'idea del bene quale è pur concepibile nelle attuali condizioni che ci si deve attaccare ». « E giova oggi proprio ripristinare il momento della verità oggettiva, poiché il relativismo scettico è la filosofia che sottende la dogmaticità dei totalitari o il cinismo del manipolatori ». « Basta persuadersi di non potere uscire dalla caverna platonica a tre ma solo a uno a uno.... »

E altre. Che è un po' come dire: l'uomo si è discostato dai principî morali, dai quali aveva tratto, fino a quando vi ci si era attenuto, la spinta per una vita ricca di valori spirituali; per ricuperare questa situazione felice basterebbe che l'uomo rientrasse in possesso di quei principî. Ma non si accorge Zolla che l'individuo ha perduto il « benessere » di un tempo proprio perché i « principî » su cui quel benessere poggiava sono franati? Proprio perché è impossibile per un uomo concepire una « idea del bene » se non per usi del tutto pratici? proprio perché è impossibile per un uomo formulare « verità oggettive »? proprio perché si è smarrito il senso della proposizione « uscire dalla caverna platonica a uno a uno », giacché per seguirne l'ingiunzione occorrerebbe che l'uomo potesse continuare a contare sulla creatività del proprio cuore, della propria intelligenza, che naturalmente si produceva fino a quando cuore e intelligenza erano in contatto con quelle « verità oggettive » di cui si è detto che è impossibile oggi la formulazione?

Così l'errore di Zolla è di responsabilizzare totalmente gli uomini della vita non umana che conducono. Il Paradiso terrestre sarebbe a loro portata di mano: per ricuperarlo basterebbe che vedessero meno la televisione, che stessero più in casa a fare buone letture e, soprattutto, che non si esimessero dalla sofferenza, dalla « malattia ». L'errore di Zolla è di non intendere che la sterilità spirituale della vita di oggi non è la conseguenza della volontà malefica degli individui, ma è piuttosto una categoria negativa della vita stessa.

Indubbiamente negli ultimi decenni è avvenuta la « mercificazione » di tutti i comportamenti umani, anche i più interiori: e naturalmente ciò è avvenuto per le ragioni addotte dallo Zolla, consistenti nella paurosa crescita della ragione economica, che, nella nostra civiltà industriale, è destinata a soppiantare la ragione morale. Comunque, come si è detto, il processo di « mercificazione » non ha attaccato soltanto l'aspetto aneddotico dei comportamenti, ma li ha colpiti nei loro « principî » vitali, in quei principî che conferivano a quelli (ai comportamenti) un contenuto di « valore ». Ma di fronte alla corruzione di tutti i comportamenti gli uomini che cosa avrebbero dovuto fare? Astenersi dal « comportarsi »? Naturalmente, no. Piuttosto assumerli, come hanno fatto, nel loro significato ristretto, pratico: l'individuo non può fare a meno di pensare, di sentire come di continuare a mangiare, a dormire. Dello stesso valore — valore funzionale — sarà l'amore, l'avere pietà, l'avere fede ecc.... Ma allora dove (l'individuo) troverà il suo riscatto, la sua dimensione non pratica? Dove dovremo andare a cercare i suoi contenuti umani se non potremo ricavarli *tout court* dall'analisi dei suoi comportamenti? Se non è sufficiente che un individuo non sia « sincero » (non sia disinteressato) nei suoi atteggiamenti sentimentali per poterne concludere che non è umano?

In altre parole dal fatto che di fronte a una qualunque sciagura o disastro l'individuo esaurisca la sua pietà solidale col dare, se gli viene richiesto, un obolo ai colpiti, non si può ricavare che egli è uno spietato; come dal fatto, peraltro denunciato dallo Zolla, che l'uomo massa non sa amare, cioè che l'incontro amoroso oggi è di difficile compimento, conservando un serio margine di irrealtà che rende praticamente possibile il confluire in esso di ogni forma di stravaganza senza in fondo distruggerlo, dall'infedeltà coniugale al caso di Ulrich che, nell'*Uomo senza qualità*, è costretto a configurarsi la sola possibile reciprocità amorosa nei termini del rapporto incestuoso, non si può ricavare che nell'uomo di oggi manca ogni serietà sentimentale, coinvolgendolo in un giudizio di condanna che esprime la spregevolezza morale. La « serietà » dell'uomo si realizza in una sfera che precede quella del suo agire o che comunque non si identifica nelle forme in cui si configura il suo agire; anzi scatta proprio nel momento in cui egli, rendendosi conto della precarietà di quelle forme, che risultano prive di ogni contenuto normativo, tale che le riscatti dal loro carattere contingente, collegandole a una condizione di validità in assoluto, non accetta di conservarsi ad esse fedele e, anzi, finisce per tradirle di continuo, correndo il rischio di apparire quanto mai incongruente, non serio, cinico e, anche, un po' spregevole.

S'intende che gli sforzi della sua « serietà » — dovendo essa operare in condizioni così sfavorevoli — sono costretti a accontentarsi di « realizzazioni » sporadiche, frammentarie, casuali. In altre parole l'uomo oggi solo straordinariamente riesce a inserirsi in un processo di « produttività » spirituale, a carattere assoluto, e sempre contrastando alle forme tradizionali in cui si è sempre inteso che potesse esprimersi ogni impegno di interiorità, ogni proposito di « serietà » umana. Ma se le possibilità di essere « serio » per l'uomo di oggi sono in effetti diminuite, come a ragione afferma Zolla, d'altra parte notevolmente aumentate sono, contrariamente a quanto attesta Zolla, le sue ansie vitali (anche se mantenute a un livello velleitario), e indubbiamente acuita è la sua sensibilità esistenziale. Gli « astratti furori » sono uno stato non ignoto oggi nemmeno al cuore dei « semplici »: stato al quale si accompagnano quelle alterazioni fisiologiche, note con il nome di « esaurimenti nervosi » o di « distonie neuro-vegetative », oggi così diffuse in ogni strato sociale. Capita spessissimo infatti di sentire anche individui di nessuna educazione intellettuale lamentarsi del proprio stato di « benessere », ritenuto insufficiente: hanno, come si usa dire, « tutto quello che la vita può dare », eppure sono irrequieti e svogliati, percependo di mancare di « qualcosa », che, come essi dicono, dia un senso a ciò che possiedono e che rappresenti la varietà o l'imprevisto per cui, sempre come essi dicono, « la vita possa valere la pena di essere vissuta ». I malati di « insoddisfazione » in America, come è noto, sono numerosissimi: secondo statistiche recenti sono oltre 10 milioni gli americani adulti che hanno fatto ricorso, almeno una volta nella loro vita, all'assistenza di psichiatri e di neurologhi, esponendosi al trattamento della cura del sonno, a applicazioni di elettrochoc o a ad altre terapie del genere. Così non è arbitrario affermare che gli uomini oggi producono un volume di attività spirituale notevolmente maggiore che un tempo, anche se notevolmente più limitati e meno autentici sono i risultati conseguiti.

S'intende che a questa aumentata « tensione » corrisponde un aumento degli strumenti attraverso cui detta tensione viene esercitata o, per essere più precisi, viene scaricata, una moltiplicazione delle forme e degli stili in cui la vita cerca di comporsi (anche se si tratta di una moltiplicazione che produce confusione, autorizzando i più strani ibridismi) e, in fondo, una crescita sostanziale dei « talenti » individuali. È un fenomeno già tante volte notato, anche nei discorsi più correnti, che oggi « sono tutti intelligenti », che « sanno tutto tutti », che « i giovani nascono già maturi e, in qualsiasi mestiere intraprendono, partono già perfetti ». Anche se poi in genere (e naturalmente a ragione) si aggiunge: « ma non è questo che conta; non significa niente essere intelligenti; per giuocare la partita dell'uomo vero occorrono carte ben più rare ». Comunque è un fatto innegabile l'affinamento dei talenti e un livello di capacità individuali qualitativamente più progredito e più scelto di un tempo. E con quanta poca ragione Zolla può dire il contrario, designando per esempio, con facile snobismo, i suonatori di jazz « esecutori infantilmente impreparati di monotoni motivi », può essere testimoniato da un qualsiasi serio studioso di musica classica, il quale affermerà che, sospendendo ogni altra forma più complessa di giudizio, emerge in modo lampante che gli « esecutori di motivi sincopati » possiedono in genere livelli di preparazione scolastica difficilmente uguagliabili, grazie ai quali possono affrontare esecuzioni di pezzi classici con una sapienza tecnica così sofisticata da riuscire deformante del pezzo eseguito. Così volgarmente si dice che i pittori astratti « non sanno disegnare »; ora è noto che Pollock, nell'accademia di pittura di New York, dove studiava, andava famoso per le sue puntualissime riproduzioni dei capolavori del Rinascimento italiano.

E rientra sempre in questa moltiplicazione dei talenti individuali il fatto, dallo Zolla lamentato, per cui l'organizzazione industriale decisamente inclina a fare proprie le invenzioni dell'arte, riducendole all'obbedienza alla « ratio del commercio »: come è il caso dell'*industrial design*, con cui si verifica il fenomeno della conversione dell'arte astratta « in impaginazione, trovate per carrozzerie, stoffe o altri oggetti d'uso »; o il caso della *pubblicità*, in cui finiscono per confluire le complesse trovate

linguistiche di seri scrittori, tanto che « certe scomposizioni e ricomposizioni di parole della tecnica pubblicitaria anglosassone sono della stessa natura dei chimismi verbali di Joyce ». In ciò Zolla vede una riprovevole « collaborazione dell'arte d'avanguardia con il male »: dal che tuttavia non si intende bene a cosa Zolla voglia arrivare: se versare generiche e inutili lagrime sull'irreparabilità di un fenomeno, peraltro immodificabile; o sottindere la convinzione che sia preferibile rinunciare a artisti della complessità di Klee o Kandisky o a scrittori come Joyce. Ma se è oggi possibile da parte dell'industria di appropriarsi di « forme » elaborate dall'arte, ciò è da mettersi in relazione oltre che al sostanziale innalzamento, già indicato, del livello medio delle capacità dei singoli, anche al fatto che quelle « forme », per il loro carattere strumentale, possono benissimo essere estratte dal contesto artistico in cui sono state utilizzate e venire reimpiegate in altra sede. La differenza tra l'arte di una volta e quella di oggi, risiede proprio nel diverso significato che viene a acquistare per gli artisti del passato e quelli moderni il concetto di « forma »: per i primi essa ha un valore ideale, significando la misura delle « cose », per cui ogni contenuto si risolve in una « forma » che non può avere che quel contenuto; per i secondi essa ha un valore di strumento, utilizzato per provocare la realtà a scoprirsi e quindi tale da non identificarsi nel compimento della sua funzione, ma da sopravvivere al compimento stesso, conservando una sostanziale riserva di disponibilità verso altre utilizzazioni. Così se sarebbe del tutto assurdo e blasfemo il caso di un tecnico della pubblicità che si appropriasse delle invenzioni formali messe a punto da Leopardi nella canzone « A Silvia » — cosa che d'altra parte a nessun tecnico della pubblicità potrebbe mai venire in mente di fare — non è per nulla scandaloso costruire uno slogan che deve colpire la immaginazione di chi lo legge, imitando certe operazioni linguistiche di Joyce, il quale in un suo libro per dipingere un albero che cade nel mezzo di un corso d'acqua e vi provoca una cascata, scrive che questo albero *forstfellfoss*. Che è una parola del tutto inventata, costruita (come è stato indicato da Louis Gillet) dal passato di *to fall* (cadere) in posizione centrale, preceduto da *forst* che non esiste in alcun vocabolario ma che evocando il suono di *first* e di *forest* suggerisce l'idea di qualcosa di vegetale, di primitivo, e seguito dalla parola *foss*, di origine scandinava, che designa una caduta d'acqua. L'espressività del termine è inoltre sottolineata dall'inseguirsi di tre *f*, con cui in musica si usa indicare il *fortissimo*.

Ma Zolla non è d'accordo, come è in polemica con ogni altro comportamento o azione che oggi un individuo abbozzi: qualsiasi cosa l'uomo faccia, che adoperi una macchina fotografica, che vada d'estate in una pubblica spiaggia, dove « una moltitudine in pose torturate, né nuda né vestita, pare che si alleni alla vita di futuri campi di concentramento », o che le domeniche d'inverno « si stipi in corriere onde recarsi a sciare per orridi monti », o che vada al cinema, ascolti la televisione o si rechi in uno stadio, in cui « l'urlo gratuito della folla è una immensa esplosione di idiozia attiva », o che faccia « sterilmente » all'amore, sempre, in qualsiasi azione si cimenti, l'uomo si applicherebbe, secondo Zolla, a neutralizzare i suoi tratti umani, a uccidere la sua intelligenza, a sottrarsi a ogni invito al sentimento, a soffocare le richieste della coscienza.

Ma lo Zolla dando un significato tanto preciso alle azioni degli uomini, permettendosi di interpretarle fino in fondo, senza lasciare ad esse la più piccola riserva di significato non previsto, mostrando di sapere giudicare con estrema certezza di quello che è male e, nel contempo, di conoscere, con altrettanta disinvoltura, le caratteristiche del bene, non finisce per imprigionare la realtà nella maniera più subdola e sottile, tradendo proprio quella funzione che secondo lui l'intellettuale dovrebbe avere, e cioè « di non chiudere i problemi in una serie di soluzioni già preventivamente date, ma di viverli, accettando il rischio di qualsiasi risultato o dubbio che dialetticamente si imponga »? L'irretimento portato contro la realtà dall'intellettuale Zolla è ben più radicale e mortifero di quello operato contro la stessa dagli dei dell'industria.

ANGELO GUGLIELMI

LIBRI RICEVUTI

VITTORIO ALFIERI, *Commedie*, a cura di Fiorenzo Forti, Asti, Casa dell'Alfieri, 1953-1958, voll. 3, pp. LXVII-432, XXIII-475, XV-297.

LUIGI AMBROSOLI, *La formazione di Carlo Cattaneo*, illustrata da un'Appendice di scritti inediti o dimenticati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 282. — Questo studio assai originale e sostanzioso del valente collaboratore di « Belfagor » offre allo studioso dodici importanti documenti, preziosi « Contributi alla bibliografia (1822-1838) », e venti scritti « inediti o dimenticati » del Cattaneo.

LUIGI BARTOLINI, *La pettegola e altri 19 racconti*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 187.

PAOLA BERSELLI AMBRI, *L'opera di Montesquieu nel Settecento italiano*, Firenze, Olschki, 1959, pp. VIII-236.

RAFFAELLO BRIGNETTI, *La riva di Charleston*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 310.

MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, a cura di Enzo Noé Girardi, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », 1960, pp. 559. — Attentissima edizione delle rime di Michelangelo, che si lascia addietro senza confronto tutte le precedenti. Vi è una ricca nota filologica, in cui il curatore illustra il metodo seguìto in questa edizione. Riportiamo la chiusa, in cui egli fa i giusti riconoscimenti agli studiosi che lo hanno aiutato in tale opera: « Dedico questa edizione ad Alberto Chiari, della cui sicura dottrina e profonda esperienza filologica ho cercato qui di mettere a frutto nel modo migliore quanto ho appreso nei tanti anni che gli sono stato allievo ed assistente. Con lui ringrazio quanti mi hanno in vario modo aiutato nel mio compito editoriale: in particolare, il prof. Giovanni Nencioni, che nel corso del lavoro mi fu largo di preziosi consigli e di esortazioni incuoranti; il prof. Gianfranco Folena, attuale direttore degli « Scrittori d'Italia », che rivedendo il volume prima della stampa mi ha dato utili suggerimenti, soprattutto riguardo alla grafia; il dottor Giuliano Procacci, della Sovrintendenza alle Belle Arti di Firenze, cui devo il non facile accesso alle fonti manoscritte; e infine le direzioni della Biblioteca Vaticana, della Casa Buonarroti, e del Kunsthistorische Institut di Firenze ». Perché si abbia un'idea del lavoro svolto dal Noé Girardi, diremo che a 150 pagine di testo seguono 410 pagine di Apparato e Nota Filologica. In tal modo gli « Scrittori d'Italia » si distaccano dai criteri seguìti dai precedenti direttori, che volevano apprestare testi leggibili per tutti gli studiosi, criticamente corretti, ma senza troppo lusso o gravami di « apparati », che vanno bene per opere stampate a cura di Accademie e di Enti privati. Questo dell'editore Laterza è uno sforzo eroico, e non saremo certo noi a disapprovare tale sforzo. Solo vogliamo segnalarlo alla pubblica attenzione. (L. RUSSO).

FRANCESCO CAPANNA, *Introduzione ad una filosofia intesa come storia della realtà*, Genova, Istituto Grafico S. Sasile e C., 1960, pp. 156.

PAUL CLAUDEL, *Testa d'oro*, Milano, Schwarz, 1959, pp. 156.

Commedie del Cinquecento, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1959, voll. 2, pp. 1103-1034. — Vi sono le seguenti commedie; la *Calandria** del Bibbiena, *Gli Ingannati** degli Accademici Intronati di Siena, *L'amor costante** di Alessandro Piccolomini, *L'Aridosia** di Lorenzino de' Medici, *La Trinuzia* di Agnolo Firenzuola, *La sporta* di G. B. Gelli, *La strega* del Lasca, *La pinzochera* e *L'assiuolo* di G. M. Cecchi, e in Appendice Prologhi e parti di commedie o lettere dedicatorie del Poliziano, S. Cantelmo, G. B. Dell'Ottonaio, Machiavelli, A. Paolucci, L. Ariosto, l'Aretino, G. B. Giraldi Cinzio, L. Salviati, B. Varchi, G. B. Cini, A. Piccolomini, il Lasca, G. M. Cecchi; e, nel secondo volume, *Il furto* di Francesco d'Ambra, *Gli straccioni* di Annibal Caro, *L'erofilomachia* di Sforza Oddi, *La sorella* di Giambattista della Porta, *La Venexiana*; del Ruzzante, *La pastorale*, la *Moscheta*, la *Fiorina*, *Il Saltuzza* di Andrea Calmo, e in Appendice farse, prologhi, e parti di commedie di Giovan Giorgio Alione, F. D'Ambra, Sforza Oddi, *Comedia del Pidinzuolo*, Lo Strascino, il Fumoso, il Ruzzante, il Calmo. Le quattro segnate con l'asterisco erano già state pubblicate dal Sanesi, nei due volumi degli « Scrittori d'Italia » del Laterza, fin dal 1912; il Sanesi aveva pubblicato, da parte sua, *Il pedante* di Francesco

Belo, *I tre tiranni* di Agostino Ricchi, *Il ragazzo*, di Ludovico Dolce, *I Bernardi* di Francesco D'Ambra. Non so quale criterio abbia seguito il Borlenghi per escludere queste quattro commedie, che non sono né inferiori né superiori ad alcune di quelle da lui accolte nei due volumi. L'Introduzione del Borlenghi fornisce molte notizie storiche illuminanti sul teatro del Cinquecento. (L. Russo).

Raffaele Crovi, *L'inverno*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1959, pp. 56.

Francesco De Sanctis, *Il Mezzogiorno e lo stato unitario*, a cura di Franco Ferri, Torino, Einaudi, 1960, pp. xlii-555.

Giuseppe Dessì, *Racconti Drammatici, La Giustizia, Qui non c'è guerra*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 332.

Domenico O. Di Dario, *Dal verme all'uomo*, Siracusa, Ciranna, 1959, pp. 97.

Isak Dinesen, *Sette racconti gotici*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 433.

Francesco Di Pilla, *L'angelo decaduto*, Padova, Rebellato, 1960, pp. 109.

Diplomatie unserer Zeit, Graz-Wien-Köln, Verlag Styria, 1960, pp. 330.

Giovanni Fallani, *Poesia e teologia nella Divina Commedia*, Milano, Marzorati, 1959, pp. 137, con sei t. f. t.

Giuseppe Fatini, *Il cigno e la cicogna*, Pescara, Edizioni Aternine, 1959, pp. 270.

Alberto Ferrini Baldini, *Quattro lettere inedite di Francesco Redi*, Arezzo, Stab. Tipografico Zelli, 1959, pp. 14.

Felice Filippini, *Una domenica per piangere*, undici racconti, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1960, pp. 148.

Luigi Firpo, *Kaspar Stiblin utopista, con il testo originale del « De Eudaemonensium Republica »*, e la Bibliografia dell'autore, Torino, 1959, pp. 32, 73-122.

Libero Franceschi, *Parva minora et minima*, Torino, Tip. Torinese, 1960, pp. 112.

Piero Gadda Conti, *Vanterie adolescenti*, Padova, Rebellato, 1960, pp. 82.

Carlo Goldoni, *La belle hôtesse, Le rustre, La nouvelle maison*, Introduction et notes par Armand Monjo, Paris, Editions Sociales, 1957, pp. 244.

James Gould Gozzens, *Ossessione amorosa*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 697.

Elpidio Jenco, *Marsilvana*, Siena, Edizioni Maia, 1959, pp. 195. — Elpidio Jenco, nato a Capodrise di Caserta nel 1893, è morto a Viareggio nel 1959: è ricorso proprio il 30 di marzo il primo anniversario, e la Vedova e gli amici l'hanno voluto ricordare raccogliendo una antologia del suo itinerario poetico, dai *Canti della prim'alba* alla *Vigna rossa*. Facciamo nostre le parole di Francesco Flora, che ha dettato un'affettuosa prefazione, e in cui rileva che Jenco in questa sua arte sembra « abolire sulla terra il male gratuito, la perversione puramente demoniaca. Per questa parte, nella dolorosa rettorica del « tempo degli assassini », egli è tra i pochi spaesati che non s'accasano con la poetica angosciosa e angosciante del forzato e dei poeti maledetti, così ancora radicata nel conformismo delle lettere d'oggi ». (L. R.).

La lirica popolare, Cantastorie, Canzoniere d'amore, Canzoniere religioso, Canzoniere sociale, Furlane, Bizzarrie, Natura, Il tempo, Calendario, Proverbi, a cura di Manlio Dazzi, Venezia, Neri Pozza, 1960, « Il fiore della lirica veneziana », IV, pp. 444.

Lirici del Settecento, a cura di Bruno Maier, con la collaborazione di Mario Fubini, Dante Isella, Giorgio Piccitto, Introduzione di Mario Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, « La Letteratura Italiana », 1959, pp. cxxiv-1208.

Nicola Lisi, *La faccia della terra*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 297.

Lylia Loce-Mandes, *Pascoli educatore*, Siracusa, Ciranna, 1959, pp. 170.

Giuseppe Longo, *I vostri amori*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 195.

Riccardo Marchi, *Appuntamenti con la gloria, e qualche idillio*, Milano, Ceschina, 1959, pp. 264.

Lavinia Mazzucchetti, *Novecento in Germania*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 314.

Il menabò 2, Torino, Einaudi, 1960, pp. 276. — Il libro contiene: *La raccolta del fieno*, di Roberto Roversi; *La ragazza Carla*, di Elio Pagliarani; *Il mare dell'oggettività*, di Italo Calvino; *Le poesie italiane di questi anni*, di Franco Fortini; *L'Appennino contadino*, di Paolo Volpucci; *Quindici poesie*, di Camillo Pennati; *Il malpensante*, di Francesco Leonetti.

Silvio Micheli, *L'Artiglio ha confessato*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 412.

Raffaele Molinetti, *Il movimento cattolico nelle Marche*, Firenze, La Nuova Italia, 1959, pp. vi-228.

Montesquieu, *Grandezza e decadenza dei Romani*, Torino, Boringhieri, 1960, pp. 232.

Gianfranco Morra, *Scetticismo e misticismo nel pensiero di Giuseppe Renzi*, Siracusa, Ciranna, 1958, pp. 215.

Sabatino Moscati, *The Semites in Ancient History*, Cardiff, University of Wales Press, 1959, pp. 142.

Gaetano Munafò, *Il poeta di Garibaldi*. La vita e l'opera di Luigi Mercantini, Siracusa, Ciranna, s. a., pp. 142.

F. S. Nitti, *Scritti di economia e finanza*, Bari, Laterza, 1960, pp. xii-553.

Marcello Pagnini, *La poesia di W. Wordsworth*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 155.

Mario Picchi, *Roma di giorno*, Milano, Lerici, 1950, pp. 176.

Manfredi Porena, *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. vii-487.

Giacomo Prampolini, *Storia Universale della letteratura*, voll. 2, Torino, U.T.E.T., 1959, I, pp. xv-1107, II, pp. viii-956. — Il primo volume contiene: Letteratura cinese, giapponese, indiane, minori dell'Asia Centrale e Meridionale e dell'Estremo Oriente, araba, iraniche, turco-tartare, egizia, antiche dell'Asia Occidentale, ebraica; il secondo contiene: Letteratura greca, romana, cristiane Occidentali, cristiane Orientali, bizantina, latina, medioevale, ebraica medioevale.

La prosa del Duecento, a cura di Cesare Segre e Mario Marti, introduzione di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi; « La letteratura Italiana », 1959, pp. xliii-1143.

Leopold Von Ranke, *Storia dei Papi*, traduzione di Claudio Cesa, Presentazione di Delio Cantimori, Firenze, Sansoni. 1959, pp. xxxviii-1037.

Elena Sala Di Felice, *Petrarca in Arcadia*, Messina, Palumbo, 1959, pp. 168.

Camillo Sbarbaro, *Scampoli*, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 144.

Alberto Simone, *Saggi e letture critiche*, Pisa, U. Giardini, 1959, pp. 179.

Giani Stuparich, *L'isola*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1959, pp. 105.

Studi sulla letteratura dell'Ottocento, in onore di Pietro Paolo Trompeo, a cura di Giovanni Macchia e Glauco Natoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, pp. xi-566. — Se ne parlerà prossimamente.

Studi su Maffeo Vegio, di Alessandro Caretta, Giorgio Dossena, Roberta Moroni, Bruno Rignati; a cura di Socrate Corvi, Archivio Storico Lodigiano, 1959, pp. 69.

Iginio Tanga, *L'estetica di Benedetto Croce*, Roma, Edizioni Gopa, 1959, pp. 89; Id., *La teoria della lingua nel Leopardi, ivi*, 1959, pp. 36.

F. Saverio Tapparello, *Ricordando Umberto Saba*, Vicenza, Tip. La Serafica, 1957, pp. 67.

Adriano Tilgher, a cura di Silvio Cumpeta, Torino, Edizioni di Filosofia, 1960, pp. 63.

Frank Ursino, *Forever gone*, Siracusa, Ciranna, 1959, pp. 63.

Steno Vazzana, *Il contrapasso nella « Divina Commedia »*, Roma, Ciranna, 1959, pp. 277.

Verso il regime, scritti di Mario Boneschi, Leopoldo Piccardi, Ernesto Rossi, a cura di Sergio Bocca, introduzione di Paolo Pavolini, Bari, Laterza, 1960, pp. 327.

Irma Viola, *Lettere tra due coniugi*, Padova, Rebellato, 1960, pp. 57. — Si riferiscono le lettere intercorse fra Raffaele Viola Muzzolon, rapito precocemente dalla morte, a quarantaquattro anni, dieci anni fa, e quelle della fedelissima moglie, la quale premette questa breve Avvertenza: « Queste lettere mi erano state richieste, da chi le aveva lette, dieci anni fa, per essere pubblicate in una nota rivista letteraria. Mi parve allora che la loro pubblicazione non fosse adatta a quel particolare momento. Ora, a dieci anni di distanza, penso possa essere utile mostrare quali fossero i rapporti di due coniugi bene assortiti che sentono urgere nella loro vita gli eterni problemi dell'essere. Mi è sembrato altresì doveroso onorare, a dieci anni dalla Sua scomparsa, la memoria di un uomo che fu per molti lati esemplare ».

Francis Walder, *Diplomazia a Saint-Germain*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 181.

Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 471.

Direttore responsabile Luigi Russo *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
Vicesegretario Mario Petrini
Amministratore responsabile Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

917-59 — tipografie «Enrico Ariani» e «L'Arte della Stampa» — Firenze

SAGGI E STUDI

IL TEATRO DI CARLO GOLDONI *

Il problema dell'arte del Goldoni, come tutti i problemi storici o critici, è sempre aperto, almeno in Italia; ma non manca la collaborazione di studiosi stranieri, e in questi ultimi anni tale problema è stato dibattuto con particolare intensità. È una sorte che ha avuto in comune con tutta la letteratura del Settecento, con il problema dell'Arcadia e il problema dell'illuminismo, con la poesia e non poesia di Giuseppe Parini, e infine con i presentimenti di proto-romantico che sono stati rilevati in Vittorio Alfieri.

La critica italiana sul Goldoni può farsi scaturire, per lasciare da parte quella del Settecento, dal nostro più grande storico della letteratura italiana: Francesco De Sanctis, il quale osserva che questo scrittore «non ha mai sacrificato una commedia che poteva essere buona, ad un pregiudizio che la poteva rendere cattiva». E la giustificazione veniva fatta con le parole stesse del Goldoni, queste proprio che io ho riferito. Si discorre del realismo del Goldoni, e il De Sanctis osserva che allo scrittore veneziano la natura ben osservata pareva più ricca di tutte le combinazioni della fantasia; quel che importa oggi affermare è che questo realismo settecentesco, è molto diverso dal realismo dell'Ottocento, dal realismo di Verga e di Di Giacomo: il realismo dei poeti e scrittori del secondo Ottocento è di genesi romantica, quell'altro è un realismo di genesi per dir così naturalistica e di scaturigine galileiana.

Il De Sanctis difatti osservava, che come Galileo proscrisse dalla scienza le forze occulte, l'ipotetico, il congetturale, il soprannaturale, così il Goldoni aveva proscritto dall'arte il fantastico, il gigantesco, il declamatorio, ed il rettorico. I primi ispiratori del nostro Goldoni sarebbero stati Machiavelli con la sua *Mandragola*, capitatagli tra le mani quando egli era ancora giovanissimo, e il *Misantropo*, l'*Avaro*, *Il Tartufo*, *Le preziose*, e altre commedie di Molière.

Quanto all'ispirazione *sociale* del Goldoni, il De Sanctis faceva un'osservazione molto giusta: la commedia del Goldoni è più vicina al popolo che alle classi elevate perché, pensava l'autore, ciò che dà più presa al comico, sono

* Lettura fatta alla Sorbona il 2 marzo 1960, per gentile invito dei colleghi francesi.

quei moti improvvisi, ineducati, indisciplinati, propri della classe popolana, alla quale si accostava molto la borghesia veneta. Dove trionfa un regime oligarchico, borghesia e popolo si stringono insieme, vanno sempre, in certo senso, d'accordo; è un'osservazione che noi possiamo fare anche per il regno di Napoli, dove pur non c'era un governo oligarchico, ma pur c'era un governo assolutistico, tirannico, quello dei Borboni. Orbene, borghesia e popolo anche in Napoli sono stati sempre molto vicini, tanto da dare la loro impronta alle stesse classi aristocratiche.

Per il De Sanctis quello che mancava al Goldoni era « la divina malinconia », « che è l'idealità del poeta comico e lo tiene al disopra del suo mondo, come fosse la sua creatura che accarezza con lo sguardo e non la lascia che non gli abbia dato l'ultima finitezza ».

Dal De Sanctis, passiamo al Carducci poeta e critico a lui quasi contemporaneo. Questi vedeva il Goldoni sotto la specie del riformatore, e in questo egli non si dipartiva affatto dalla vecchia critica settecentesca, ma prestava allo scrittore veneziano anche qualcosa del suo spirito, per dir così, di petroliero o almeno di spirito radicaleggiante, quale si era formato attraverso la tradizione giacobina di Francia. Il Carducci ha dedicato un sonetto al Goldoni nei suoi *Juvenilia*, chiamandolo il « Terenzio dell'Adria », « al cui pennello Die' Italia serva i vindici colori ». In quel tempo, in un certo senso, egli ne faceva il fautore dell'indipendenza italiana, quasi precursore concorrente di tutti i patriotti che dovevano muovere all'unità della penisola. È osservazione comune che l'Italia è stata preoccupata innanzi tutto della sua indipendenza dallo straniero, e che solo in un secondo momento ha agitato invece il problema della sua libertà democratica. Orbene, il Carducci, ritornando verso il 1893 sul Goldoni, si contentò nei primi tre sonetti di sceneggiare alcuni episodi della vita dello scrittore veneziano (è evocato il nonno, che crea tutto un mondo giocoso al piccolo Carlo in modo tale che la vita gli si sarebbe presentata con *una marionetta in mano*); ma nel quarto ed ultimo sonetto, il Carducci coloriva democraticamente l'atteggiamento del suo scrittore. Il Goldoni era vissuto per più di un trentennio in Francia; era stato bensì alla corte di Luigi XV, a Versailles, come maestro d'italiano, ma non aveva potuto non risentire di tutte quelle ideologie illuministiche e democratiche che si agitarono in Francia nel periodo pre-rivoluzionario. Riappare quindi il Goldoni, bensì, come uno scrittore idillico e ottimista, ma anche come uno scrittore cui fosse caduta la benda dagli occhi per la tragedia che si veniva svolgendo nella Francia rivoluzionaria. Al Goldoni sarebbe stata soltanto risparmiata l'ingloriosa caduta della sua patria Venezia, perché la morte le colse nel 1793, quattro anni prima del trattato di Campoformio. Il Carducci, immaginosamente, personifica Venezia in « Donna Cate », una donnicciuola che piagnucola sulle sue miserie; e paragona, in un certo senso, Napoleone a Lelio che nella commedia *La Putta onorata* caccia di casa l'onesto ma fiacco Pantalone. Il fiacco Pantalone sarebbe stato precisamente l'ultimo doge di Venezia: Ludovico Manin.

Sono metafore queste del Carducci, metafore storiche, però, piene del senso critico che egli ebbe dell'opera dello scrittore veneziano. Quello che noi possiamo accettare dal Carducci è la sua osservazione che, dal punto di vista tecnico, il Goldoni è stato il creatore della *scena popolare*, poiché il popolo e la borghesia si opporrebbero nel teatro comico goldoniano alla superbia sprezzante dell'oligarchia, che dai palchi « sputa in platea » (l'espressione è proprio del Carducci). Difatti è noto che il Goldoni stesso si vantava di essere amato da gondolieri e scaricatori, sicché il poeta moderno aveva buon giuoco a contrapporre due scrittori licenziosi, quali Giorgio Alvise Baffo e Filippo Tommaso Farsetti, al nuovo mondo goldoniano in cui gioliva la « giovinetta verità », e « la sanità plebea ».

In ogni critico noi sappiamo che c'è sempre sottintesa una sua fede politica o storica. Orbene del De Sanctis possiamo dire che la sua interpretazione era tipicamente romantica, ispirata al realismo che scaturiva dallo sperimentalismo di Galileo Galilei e anche, più da lontano, dal realismo amaro di Niccolò Machiavelli, ma che si rinnovava, per dir così nel realismo di Manzoni (e poi del Verga); mentre l'interpretazione del Carducci era un'interpretazione di carattere giacobineggiante e radicale.

Su altro piano noi ci troviamo con i giudizi di Benedetto Croce. Il Croce fu preoccupato fin negli ultimi anni della sua vita dalla distinzione di poesia e non poesia (e ciò fa onore alla sistematicità e coerenza del suo intelletto), e difatti nel volume *La Poesia* apparso nel 1936, egli mutuava dal De Sanctis la formula nota: « manca al Goldoni quella divina malinconia che è l'idealità del poeta comico ». In altri termini egli negava al Goldoni la poesia. Il Croce dava un giudizio molto più favorevole di Molière, a cui riconosceva una più matura grandezza, osservando, fra l'altro, che nel *Tartuffe* c'è la satira severa che in certi punti dà la mano alle *Provinciales* di Pascal; ma naturalmente il filosofo napoletano rimaneva fedele alla sua distinzione di poesia e non poesia, preoccupandosi di rilevare che nello stesso Molière nessuno ha mai trovato il « sogno poetico », e il Croce discuteva perfino il giudizio di Goethe, il quale aveva sentito l'opera del Molière come confinante con il tragico e fra le più grandi e tragiche aveva indicato *L'Avare*. Osservava il filosofo dell'*Estetica*, che più che tragedia in atto, sia pure contaminata con la commedia, in Molière c'era piuttosto « tipologia morale, caricatura e ilarità ».

Su questi tre grandi critici, il De Sanctis, il Carducci, il Croce, ha lavorato e si è travagliata la critica contemporanea in Italia. Precedenti al Croce sono i saggi molto fini ma di tipo impressionistico e quindi poco conclusivi dal punto di vista storico di Attilio Momigliano; ma negli ultimi anni, i più vicini a noi, è venuta fuori una nuova interpretazione del Goldoni da parte dei seguaci dell'estetica marxistica, come Manlio Dazzi di Venezia, Mario Baratto e Franco Fido, anch'essi di Venezia.

Io non posso discutere qui particolarmente codesta interpretazione marxistica; soltanto mi devo contentare di avvertire che nei critici marxisti, insieme con la loro veduta nuova, spesso si accompagna un'interpretazione dei

testi che va al di là dei giusti termini dell'opera goldoniana. Nessuno si allarmi: è cosa consueta che ogni tendenza critica nuova travalichi se stessa ed esasperi la sua veduta. Particolarmente nella critica marxistica è troppo patente e facile il passaggio tra la critica in atto dell'opera letteraria e l'apostolato politico e sociale. Del resto una forma di apostolato politico c'era stata anche in De Sanctis, quando con la sua visione romantica immetteva il Goldoni nella tradizione realistica del nostro Risorgimento, chiamandolo a collaborare ai nuovi ideali *in fieri*; e una forma di apostolato politico c'era stata in Giosue Carducci, quando sconfinava in una visione giacobina, radicale, di tutta l'opera del veneziano; e infine una forma di apostolato politico c'era nello stesso Croce, il quale da conservatore, aveva in un certo senso irrigidito, staticizzato, l'intera vita del teatro goldoniano negandogli la poesia, e trasportandolo sul piano della tipologia. Dico questo per non imputare alla sola critica marxistica questa specie di prevaricazione per cui, dall'esame dell'arte in sé e per sé, si passa all'esame dell'arte sotto la specie della politicità o della socialità. Ciascuno di noi, interpretando la storia letteraria, ha sempre nel suo sottofondo una concezione politica, e guai a chi non ce l'ha. Io ho parlato da molti anni in Italia di questa politicità preterintenzionale, o trascendentale, come è più scientifico chiamarla, che c'è sempre nell'opera di ogni scrittore; e ora questa mia veduta può essere largamente documentata da una mia raccolta di saggi redatti nello spazio di un quarantennio, testé uscita da Laterza, *Il tramonto del letterato,* dove è indagata la politicità trascendentale dei nostri migliori scrittori da Vittorio Alfieri ad Antonio Gramsci. Ci sono gli interpreti indifferenti; ma essi sono soltanto eruditi, sono notai della storia, ma non storici, e i notai si limitano ad offrire dati certi soltanto.

Lasciando da parte queste discussioni che sarebbero più di carattere teorico e metodologico, io mi debbo affrettare a toccare dell'altro problema, quello della riforma in ogni tempo vantata, del Goldoni, come dissolutore della vecchia commedia dell'arte, e come dissolutore delle maschere. Bisogna affrettarsi a dire che i tipi tratteggiati dal Goldoni, finiscono con il convertirsi anch'essi, tutti, insensibilmente, in maschere, perché secondo la veduta molto valida del vostro filosofo Henri Bergson, ogni scrittore comico tende a meccanizzare i suoi personaggi, come fossero costruiti in serie, perché la somiglianza tritamente ripetuta genera il comico, genera l'ilarità. Per esempio, il Goldoni crea il « Pantalone dei bisognosi »; esso, è vero, continua a portare i calzoni rossi tradizionali nella commedia dell'arte, ma, arricchendosi di un nuovo contenuto, trapassa a rappresentare, nell'opera sua, la dignità di Venezia. Il Goldoni ricreava Brighella ed Arlecchino, che rappresentavano il popolo indolente e leggero della Serenissima; ricreava il « Dottore », trasfigurazione dell'antico pedante, ma che voleva essere la caricatura di legisti e di medici. La conclusione di questo nostro discorso vorrebbe essere precisamente questa: il Goldoni riformava la vecchia commedia dell'arte rinnovandone il contenuto, e avanzando con nuove geniali battute e con nuove

ilari invenzioni; ma perpetuava egli stesso, a suo modo, le maschere. Direi che la creazione delle maschere è eterna e sempre rinnovantesi e noi possiamo ingannarci in un certo senso che uno scrittore nuovo abbia senz'altro sbandito dal suo teatro comico le maschere, perché di solito noi ci illudiamo di soppiantare il passato, mentre in verità non facciamo altro che rinnovarlo e reintegrarlo in nuove creazioni.

È noto che la commedia dell'arte era detta dell'arte, perché nell'antico italiano la parola « arte » indica precisamente *professione, mestiere*, quindi la commedia dell'arte era la commedia degli *attori di mestiere*, la commedia dei *professionisti*, non dei dilettanti. Anche oggi esistono i filo-drammatici, i quali vorrebbero rivaleggiare con gli attori di mestiere, però essi, in verità, sono semplicemente dei novizi i quali si sforzano di giungere all'arte dei professionisti, e però non si può dire che i filo-drammatici rinnovino la commedia dell'arte.

Nei tempi moderni il Pirandello, nella sua opera versatile di uomo di teatro, scrisse una delle sue commedie più singolari intitolata *Questa sera si recita a soggetto*, ma quella commedia non aveva nulla della commedia improvvisa del Sei e del Settecento. Era una commedia recitata da artisti provetti, che dovevano simulare l'improvvisazione; essi si distribuiscono in platea, in mezzo agli spettatori, e intrecciano un dialogo che dovrebbe essere un dialogo improvvisato, mentre si tratta invece di un dialogo ben preparato e maturato nella mente dello scrittore, e recitato da attori saputissimi.

Noi dunque ammettiamo che il Goldoni si è ribellato alle vecchie maschere, ma si è ribellato piuttosto ai luoghi comuni che si erano incrostati su queste maschere, però le maschere tornavano lo stesso nel suo teatro. Noi vi conosciamo Pulcinella, vi conosciamo Arlecchino, e poi Colombina e poi il Sior Todaro Brontolon, e poi i quattro rusteghi, e altri personaggi che sono diventati proverbiali. Le maschere dunque sono eterne, e la riforma del Goldoni non tocca le maschere come maschere, ma tocca i luoghi comuni, stratificatisi su di esse, e che venivano ripetuti e tramandati da una compagnia all'altra di improvvisatori. C'era la cosiddetta tecnica dei *lazzi*: la parola *lazzo* si è creduto, per tanto tempo, che venisse dalla parola « laccio », mentre è corruzione popolaresca del latino « actio », che poi si passò a dire « l'actio », cioè l' a z i o n e , arbitrariamente accorciata la parola, e con la concrezione dell'articolo.

Bisogna fare anche un'altra osservazione: che le maschere in Italia e forse anche in altri paesi nascono diverse l'una dall'altra, nelle differenti regioni. Pulcinella è la maschera napoletana per eccellenza, nato ad Acerra vicino a Napoli; Arlecchino è la maschera bergamasca, ma il suo nome pare che derivi dal francese « Hellequin », perché la sua figura fu ingentilita e raffinata ad opera di attori italiani che recitavano sulle scene parigine. Brighella viene dal verbo « brigare », e appare nel Cinquecento italiano: è il tipo del servo astuto, orditore d'intrighi. Poi vi sono le maschere delle altre regioni, per esempio, Gianduia, maschera torinese, in origine il nome di un

burattino, che impersona il contadino rozzo di modi, di lingua arguta e di cuore generoso, con la sua faccia sempre pronta ad un'allegra risata. A Roma abbiamo Rugantino (da *rugare* = protestare), e che rappresenta il popolano mordace e manesco. E a Bologna c'è il Dottor Balanzon (da bilancia, o meglio da balla o frottola), che rappresenta il dottore che dà nel saccente. In Calabria, invece, abbiamo « Giangùrgulo », che a rigore vorrebbe dire Giovanni gola piena. È il nome del capitano calabrese, fanfarone, vanitoso, donnaiolo, sempre affamato; e poi ci sono le Coralline, le Colombine, le Mirandoline, le Rosaure, che allietano di festevolezza veneta il teatro del nostro Goldoni.

Ottanta anni addietro a Napoli si formò una nuova maschera, quella di « Sciosciammocca », cioè a dire « Soffia in bocca », creata da un grande artista comico, Eduardo Scarpetta, il padre dei tre De Filippo, i quali, per ragioni che non occorre qui illustrare, hanno preso il cognome dalla madre. Rovistando nei miei ricordi, trovo, che anche in Sicilia c'è una maschera, quella di *Giufà*, un personaggio molto diffuso nella novellistica popolare di tutto il Mezzogiorno, ed è la maschera del giovane balordo che non intende mai per il suo verso giusto gli ordini della madre o di altre persone, e che esegue meccanicamente tutti i servizi e le mansioni affidategli come fosse un robot, come farebbe, per esempio, l'« Ordinanza » di Edmondo De Amicis. A Firenze poi c'è la maschera di Stenterello, che era impersonata originariamente da Luigi Del Buono, ma il nome fu suggerito dal pubblico fiorentino perché il Del Buono era uomo mingherlino, come cresciuto a stento; ed era una maschera politica, poiché, con la parrucca bianca, con il codino vòlto all'insù e fasciato di rosso, detto « alla prussiana », cappello a tricorno o a lucerna, caldeggiava gli ideali politici della famiglia lorenese dominante nel granducato di Toscana. Però la maschera voleva essere una satira dei nuovi costumi introdotti in Italia dai francesi nel 1799-1800; ma Stenterello fu prima antifrancese, poi antistraniero in genere. Nell'età del Risorgimento, Stenterello si volse contro i principotti in genere e a favore dell'unità e dell'indipendenza italiana. La maschera poi fu proverbializzata a Firenze stessa tanto che il Carducci la trasferì nel campo letterario e linguistico e poté satireggiare il manzonismo degli Stenterelli, cioè a dire di tutti quelli che, seguendo le suggestioni del grande lombardo, si erano messi stentatamente a fiorentineggiare e nei loro scritti e nei loro conversari privati, quasi che la lingua fiorentina fosse la sola possibile, la vera lingua e la più pura che noi italiani potessimo parlare. In un certo senso, oggi Stenterello è morto, perché il problema dell'indipendenza nazionale è stato assorbito dal problema dell'educazione democratica, e il problema della lingua non è più visto come lo vedeva a suo tempo Alessandro Manzoni. Stenterello oggi, secondo l'arguzia persistente dei fiorentini, è semplicemente l'uomo che sembra cresciuto a stento.

Tra maschere e caratteri la distinzione non può essere troppo rigorosa; distinguendo tra maschera e carattere come si continua ancora a fare, noi restiamo sempre sullo stesso piano della critica sei e settecentesca.

Un altro problema a cui io devo rapidamente accennare è quello della lingua del Goldoni. Non farò questione della famosa tesi sulla lingua come *energeia* o come *ergon*, per riprendere il linguaggio dello Humboldt, né ricorrerò alla famosa distinzione del De Saussure tra *langue* e *parole*, tra *lingua* e *linguaggio*, cioè tra la lingua intesa nel suo tramite e nel suo peso storico e la lingua organo strettamente individuale, creazione ineffabile dell'artista, diciamo noi, espressione segreta della sua fantasia; per noi uno scrittore degno di questo nome ha un suo linguaggio, non una sua lingua. Dal punto di vista della lingua, il Goldoni è uno scrittore trilinguistico, poiché egli scrive in veneziano, in italiano, in francese, ma dal punto di vista artistico il linguaggio del Goldoni è uno solo, e sarebbe facilmente documentabile che il suo italiano e il suo francese sono sempre imbevuti di venezianità. Ma stiamo alla lingua come lingua, e non come linguaggio, e allora noi ricorderemo le *Bourru bienfaisant*, che è stato composto a Parigi e recitato per la prima volta a la Comédie Française nel 1771. E il dialetto veneziano talvolta si scempia in altri dialetti della terraferma, dominata da Venezia. Tipico il chioggiotto parlato dai protagonisti delle *Baruffe chiozzotte*, il più chiuso e il più difficile a intendersi dai forestieri a Venezia.

Come ci spieghiamo noi il problema della lingua veneziana adottata senza perplessità, con la massima naturalezza, dal nostro scrittore? Il Goldoni, in fondo, sentiva di scrivere la sua lingua nazionale, poiché la Serenissima aveva una robusta costituzione statale di almeno tre secoli, e il veneziano era la sua lingua ufficiale. Non per nulla anche Antonio Fogazzaro, sul finire dell'Ottocento, forte della tradizione goldoniana e forte anche di questa sopravvivenza per dir così nazionale che c'era nel Veneto, si è giovato del dialetto vicentino e del dialetto comasco per prestarlo ai suoi personaggi. In fondo quest'uso dei dialetti nella letteratura italiana è frequente e direi anche costante dal Seicento in poi. Proprio al culmine del Cinquecento si avvertiva da tutte le parti come un irrigidimento dell'antico volgare fiorentino; mai come in quel secolo si sono scritti tanti libri e libelli sulla questione della lingua; segno che quella lingua volgare, adottata e assorbita in seguito all'esempio dell'Alighieri, del Petrarca e del Boccaccio, era già entrata in crisi. E allora ai primi del Seicento avviene come l'insurrezione delle lingue e delle letterature dialettali. Già fin dal primo Cinquecento era stata prodotta da un autore ignoto la *Venexiana*, scoperta trent'anni fa da Emilio Lovarini, dove i personaggi sono bilingui, parlano e il veneziano e il bergamasco. Ma queste sono avvisaglie di una più profonda rivoluzione che si ha nel troppo malfamato Seicento italiano. In quel secolo nasce un notevole artista, Giovan Battista Basile autore del *Pentamerone*, opera illustrata e tradotta magistralmente da Benedetto Croce. Ma vi sono altri scrittori notevoli che scrivono pure in napoletano, e sono Filippo Sgruttendio di Scafato, autore de *La tiorba a taccone* (la tiorba sarebbe uno strumento musicale popolaresco e il taccone sarebbe un pezzo di suola che serviva a pizzicare le dieci corde); però l'operetta dello Sgruttendio è molto significativa in quanto si vuol contrapporre

alla *Lira* di Gian Battista Marino, il poeta aulico più acclamato di quel secolo. Con lo Sgruttendio si fa innanzi anche Giulio Cesare Cortese, con un poema intitolato *La Vaiasseide,* cioè il poema delle serve (a Napoli c'è ancora in uso uno strumento chiamato *sceta-vaiasse*, cioè a dire sveglia ragazze). E infine, felicissimo, c'è il *Viaggio di Parnaso* sempre dello stesso autore Giulio Cesare Cortese, e poi ancora il poema fiabesco *Lo Cerriglio incantato.* Il Cerriglio è una famosa taverna seicentesca cantata anche da un poeta moderno, da Salvatore di Giacomo, e di cui non riferisco alcune deliziose strofe per non obbligare l'uditorio cortese a uno sforzo interpretativo anche del dialetto napoletano.

Quello che avveniva a Napoli si poteva dire che avvenisse anche nelle altre regioni d'Italia, dove specialmente vigoreggiavano forme statali ben radicate. Il progresso e lo sviluppo delle signorie portava necessariamente alla creazione delle lingue ufficiali dei nuovi stati e staterelli della penisola. E questo avveniva particolarmente nell'ambito della Serenissima, e mi basti ricordare le commedie pavane del Ruzzante studiate e tradotte egregiamente in francese da Alfred Mortier, che costituiscono tutta una tradizione di lingua dialettale sulla quale si innestava quasi pacificamente e naturalmente la lingua veneziana di Carlo Goldoni. In Sicilia, nella ribelle Sicilia, staccatasi dal Regno di Napoli al tempo dei Vespri siciliani, quando governavano a Napoli gli Angioini, maturava per suo conto un'altra tradizione di letteratura dialettale, che tocca il suo culmine nel Settecento col poeta Giovanni Meli. E nel milanese abbiamo, sul finire dello stesso secolo, già affermata e applaudita dall'universale una letteratura patria in dialetto milanese, e abbiamo poeti dialettali milanesi notevoli quali Carlo Maria Maggi, Girolamo Biraghi, Domenico Balestrieri, Carlo Antonio Tanzi che furono approvati da Giuseppe Parini, poeta come tutti sanno che pur scriveva in una sapientissima lingua umanistica. E lo stesso potrei dire del dialetto romanesco di Gioacchino Belli, il quale, è vero, scrive nella prima metà dell'Ottocento, ma ha dietro di sé una lunga tratta di poeti romaneschi: poiché un poeta nuovo e grande non nasce mai dal nulla, ma si appoggia sempre ad una lunga tradizione.

C'è un'ultima questione da dibattere rispetto alla commedia del Goldoni: nei nostri manuali scolastici si perpetua la distinzione tra commedie di carattere e commedie di ambiente e commedie d'intreccio, ma se noi avessimo l'alta ventura di fare un disteso corso di lezioni sul Goldoni, preferiremmo di presentare l'opera del Goldoni, g e n e t i c a m e n t e , nella sua nascita e nel suo sviluppo, aborrendo dal metodo classificatorio che non è mai proprio delle scienze storiche ma semmai delle scienze naturali. Noi non possiamo più baloccarci con le commedie di carattere e con le commedie di ambiente e con le commedie d'intreccio; queste distinzioni vivono ancora in un critico finissimo come il Momigliano, il quale talvolta è scrupolosamente imbarazzato se mettere l'una o l'altra commedia in questa o quell'altra categoria. Il metodo del Momigliano è seguìto adesso, ma senza l'ingegno e la finezza singolare

del critico piemontese, da alcuni studiosi mediocri, i quali non si avvedono che insistendo su tali distinzioni, ritornano sempre alla vecchia critica gesuitica, fiorita nel Settecento, che non si può dire una critica storica, ma tutto al più può dirsi una critica descrittiva.

L'ultimo problema, che andrebbe largamente dibattuto, è quello della ispirazione sociale del Goldoni. Questa ispirazione sociale, nello scrittore veneziano è innegabile, non solo perché il Goldoni ebbe sempre molta familiarità e simpatia per gondolieri e gente del popolo, ma direi per la stessa esperienza che il Goldoni ha potuto fare qui a Parigi e a Versailles. Non posso immaginare uno scrittore vivo come il Goldoni che sia restato insensibile a tutte le discussioni che a Parigi, durante un trentennio, furono dibattute sul problema delle classi. Però, per me, la socialità del Goldoni è tutta già immanente nel suo spirito e questo io osservo per alcuni studiosi italiani, che si crogiolano ancora nell'antico, i quali si ostinano a vedere il Goldoni come una espressione culminante dell'Arcadia settecentesca. I conservatori o i reazionari, quando trovano incomodo uno scrittore, gli erigono un bel mausoleo nei recinti dell'Arcadia. Va bene, l'Arcadia è stata molto rinfamata in questi ultimi anni specialmente per opera del Croce, ma l'Arcadia rimane sempre l'Arcadia. In Italia si è fatta una lunga discussione sull'ispirazione già del Parini, se arcadica oppure preilluministica. Il Carducci aveva detto del Parini che tiene un piede in Arcadia e il Croce, invece, si compiacque di calarlo in tutta la tradizione della famosa accademia, proprio tutto dalla cintola in sù. Ma l'esperienza illuministica era molto viva a Milano attraverso i fratelli Verri e Cesare Beccaria, derivazione diretta dagli enciclopedisti francesi, e tale esperienza informa di sé le *Odi* e il *Giorno* dell'abate di Bosisio. Orbene, quello che si è tentato di fare del Parini per liberarlo dai claustri dell'Arcadia, bisogna ripeterlo per lo stesso Goldoni il quale, come si è detto, e per la sua naturale disposizione popolaresca e per il suo lungo soggiorno a Parigi e a Versailles, non poteva restare insensibile al rinnovamento della civiltà che avveniva sotto i suoi occhi.

Se ora mi si domandasse quali sono le commedie più belle del Goldoni dovrei innanzi tutto ricordare *I Rusteghi* e *Le Baruffe chiozzotte*, ma dovrei anche ricordare *Il Campiello* scritto anch'esso in veneziano. E poi: *Il servitore di due padroni* e le deliziose commedie scritte in toscano sfumato di veneziano, *La donna di garbo*, *La vedova scaltra*, *La Putta onorata*, *Il teatro comico*, *Pamela*, *La Locandiera* e *Gli innamorati*. E infine, *Le smanie per la villeggiatura*, e *Le avventure della villeggiatura* e il celebre *Il ventaglio*.

Comincerò col ricordare *L'uomo di mondo*, o *Momolo cortesan*, di cui il Goldoni stesso parla a lungo al capitolo quarantesimo della prima parte dei suoi *Mémoires*. Egli stesso si domanda come può tradurre l'aggettivo *cortesan* in francese (Momolo, naturalmente, è il diminutivo di Gerolamo, Jérôme), e dice che la parola più esatta sarebbe *homme accomplt*. Il vero cortigiano di Venezia è un uomo probo, servizievole e compito, è generoso senza prodigalità, è gaio senza fracasso, ama le donne senza compromettersi,

ama i piaceri senza rovinarsi, egli partecipa a tutte le vicende del mondo per la migliore riuscita di esse, preferisce la tranquillità, ma non soffre affatto la soperchieria; è affabile con tutti, amico caldo, protettore zelante. Il Goldoni pensava che bisognasse mettere a contrasto un carattere opposto, perché il personaggio principale facesse maggiore effetto sulla scena; e nella sua commedia introduce infatti un suddito veneziano, che inganna gli stranieri, mentre il suo *cortesan*, senza conoscere le persone ingannate, le protegge o le ripara dalle trappole, e smaschera il briccone. Arlecchino in questa commedia non è niente affatto un valletto stolido, è un fannullone che pretende che sua sorella gli mantenga i suoi vizi; il cortigiano dà uno stato alla figliuola, e costringe lo scansafatiche a lavorare per vivere. Infine l'*homme accompli* conclude la sua brillante carriera con un matrimonio, e sceglie fra le donne di sua conoscenza quella che ha le minori pretese e i maggiori meriti.

Ma bisogna leggere i *Mémoires* come un tentativo di autocritica, che lo scrittore venne facendo dell'opera sua: in questo tentativo autocritico consiste la sua modernità. La nuova tradizione dell'autocritica si inaugura con l'*Autobiografia* di Giovan Battista Vico. In Guicciardini, in Machiavelli, in Dante, in Petrarca, nel Boccaccio, per citare solo gli scrittori che, per la vocazione della mente, potevano avere attitudini speculative e critiche, manca il coraggio di una coscienza sistematicamente riflessa dell'opera propria. Noi in questi scrittori cogliamo spunti e confessioni parziali: ma con Vico si fa innanzi l'esigenza sistematica di una biografia critica su se stesso, e sulla propria opera, poiché si inaugura più decisamente una concezione antropocentrica della storia. È la vecchia concezione confessionale che decade con l'autocritica. Dopo il Vico, per sensibilità nativa anche l'Alfieri si immette sul nuovo solco: la *Vita* è l'epopea critico-narrativa dell'Io alfieriano. Viene dopo di lui il Foscolo, col saggio redatto in inglese su se stesso, e con gli altri scritti su Didimo Chierico; per il Leopardi tutto lo *Zibaldone*, e anche qualcuna delle sue *Operette* (come il *Dialogo di Timandro e di Eleandro*) sono una recensione perpetua alla propria opera. Oggi, tra gli uomini di scienza, caduta la ridicola e ipocrita distinzione tra critica obbiettiva e critica subbiettiva, è in onore la *Selbstanzeige*; e forse bisogna riconoscere che dal Vico al Foscolo, dal Leopardi al De Sanctis sono proprio gli italiani i progenitori di questo nuovo genere letterario. Il Goldoni visse a mezzo tra le vecchie abitudini arcadico-sociali, delle memorie come curiosità aneddotiche, e la nuova concezione delle memorie come autocritica; fu un demicattolico inconscio, e non in tutto un uomo moderno consapevole della sua autonomia.

Per ritornare al teatro, bisogna ricordare *La donna di garbo*, scritta a Venezia sul finire del 1742, quando Goldoni era trentacinquenne; nella qual commedia ci interessa la figura di Rosaura, la quale mette in moto tutta la sua arte femminile di finzione, «per far vendetta contro Florindo e contro tutto l'orgoglioso sesso virile». Rosaura non è altro che una «cameri-

sta » d'un collegio universitario; però è evidente la reminiscenza della vita trascorsa dal Goldoni al Collegio Ghislieri di Pavia. In un certo senso, Rosaura è la gemella di Momolo cortesan, poiché essa è la donna sagace che finisce coll'avvolgere tutte le fila della scena attorno alla sua persona.

Quello che più particolarmente interessa sono gli aforismi, le massime, le regole machiavelliche, per dir così, di Rosaura; essa stessa ci ricorda gli animali, i quali si servono delle loro armi, mentre l'arma della donna è quella della finzione, e essa non esita a dire che questa è l'arma più bella. Osserviamo anche che Rosaura si serve di versi del Tasso: questo particolare non ci sorprende per nulla; il povero Tasso era stato incomodato già nel Seicento, quando serviva nientemeno che come maestro di regole di cavalleria, e tutti ricordano la disputa alla tavola di don Rodrigo, dove viene citato il poeta della *Gerusalemme* per la vicenda di un ambasciatore che è stato battuto dal signore a cui egli aveva portato un'ambasceria. L'Olevano e il Birago, commentatori del Tasso, esplicavano queste regole, che essi trovavano nel loro poeta, poiché ciascun secolo interpreta e commenta gli scrittori, trascrivendovi quelli che sono i propri ideali, le proprie esigenze, e i propri limiti. Dunque nulla di strano che questa donnetta sagace del Settecento si facesse bella di alcuni versi del Tasso. Noi moderni abbiamo abbandonato cotesta tendenza di carattere normativo, perché ci sembra troppo ingenua, e perché la normatività, per dir così, viene sempre dal di fuori, dall'alto; ma le regole psicologiche di cui i romanzieri intessono i loro racconti, dissimulandole, costituiscono la suggestione particolare di tutta la narrativa moderna, non solo dell'Italia, ma della vostra Francia e di tutti gli altri paesi.

Un altro discorso Rosaura lo fa alla scena quarta dell'atto primo, ed è un discorso sulla moda; ma è molto più significativa la lezione di diritto, che la donnetta sagace dà al Dottore, il quale deve andare al Palazzo di giustizia, per discutere una causa. Chi gli offre una specie di paradigma del modo come deve condurre il suo dibattimento, è proprio Rosaura. Come in Pulci abbiamo avuto un diavolo, Astarotte, dotto teologo e precursore dei nuovi tempi, così in Goldoni abbiamo una laureata, una dottoressa *avant lettre, in utroque jure*. Il Parini sarà poi l'autore di quell'ode intitolata *La laurea*, in cui viene celebrata la Maria Pellegrina Amoretti, incoronata del lauro giuridico all'università di Pavia.

Rosaura continua a vivere in un'altra celebre commedia, *La vedova scaltra*, la quale ha una importanza storica grandissima, per il grande successo riportato nel teatro Sant'Angelo, la sera del 26 dicembre del 1748, a opera della compagnia Medebac; successo che provocò la gelosia dell'abate Chiari, scrittoraccio acclamato nel concorrente teatro di San Samuele, il quale si affrettò a mettere in scena un rifacimento critico-parodistico della commedia, intitolandola *La scuola delle vedove*.

Un terzo emulo sorse, e fu Carlo Gozzi, il quale produsse in teatro delle commedie di carattere fiabesco, come per esempio *L'amore delle tre melarance*, o l'*Augellin Belverde*, o *Turandot*. Come ci spieghiamo questo inter-

vento di Carlo Gozzi, coronato anch'esso da successo presso il pubblico veneziano? Carlo Gozzi era un retrivo e si richiamava alla grande tradizione seicentesca inaugurata da Giovan Battista Basile col *Pentamerone*, a cui ci siamo riferiti più avanti.

Nella *Vedova scaltra* noi apprezziamo le felici caratteristiche, che lo scrittore sa dare dei quattro proci, aspiranti alla mano di Rosaura, dal solenne don Alvaro, paludato di tutta la gravità nobilesca spagnuola, al fatuo cavaliere francese, che fa il grazioso e anche il lezioso con Rosaura, se sulla scena stessa è pronto lì per lì a cavare da un suo astuccio uno spillone, e ad accomodare i capelli della donna, e a tirar fuori ancora una scatola d'argento, da cui salta un piumino, detto, settecentescamente, *buffettino,* con polvere di Cipro. E quasi questo non bastasse, con un fazzoletto la ripulisce, e dopo tira fuori uno specchio, perché la bella donna si guardi.

Anche l'inglese si inganna facilmente sul conto di Rosaura; il milord si inganna facilmente, credendo che sotto la maschera vestita all'inglese ci sia una autentica connazionale, e, per i suoi inchini graziosi, e perché essa rifiuta il caffè e la cioccolata, acconsentendo soltanto a bere un *punch*. La felicità della commedia consiste non in un tratteggiamento statico di queste singolarità dei vari pretendenti, ma nella felicità del linguaggio, che è sempre volubile e vario, a seconda della tradizione letterario-sociale dei diversi paesi. Tipico il linguaggio di don Alvaro, di andamento seicentesco, barocco, metaforico, com'era nell'usanza spagnuola. Tipico anche il motteggiare del Goldoni, quando ci presenta il francese, il quale non fa quistione di amore, ma soltanto quistione del suo prestigio, della sua *grandeur*. Solo il conte italiano non si lascia prendere dai tranelli della donna, ed insiste nel profferire il suo amore per Rosaura: « Quella che io adoro è la signora Rosaura Balanzoni ».

Attraverso queste vivaci caratteristiche, la commedia viene al suo naturale scioglimento, e la catastrofe spontanea e naturale della *pièce* è una riprova della sua felicità e coerenza artistica. Una ostentata chiusa posticcia infirma sempre la verità delle scene precedenti. Ecco che Rosaura dà convegno a tutt'e quattro i suoi innamorati, e solennemente dichiara: « Don Alvaro con l'offerta del grande albero della sua casa mi insuperbisce, monsieur Leblau col suo ritratto che mi ha donato, m'incanta; Milord con ricche gioie mi sorprende. Il Conte con espressioni di tenerezza, di rispetto e di amore mi obbliga e mi convince ».

Che cosa dobbiamo dire per tutto questo, che il Goldoni fosse un amante parziale per la sua patria, per l'Italia? Noi ci guardiamo bene dall'arrivare a coteste conclusioni che sarebbero state care ai nazionalisti di un tempo: l'ideale del Goldoni in questo momento è la femminilità della donna sagace, la femminilità di Rosaura. Le caratteristiche dei quattro pretendenti sono soltanto una specie di chiosa, che deve dar rilievo alla virtù, nel senso umanistico, della donna nuova e sono abbozzate le caratteristiche sempre un po' convenzionali (in tutti i tempi) dei vari paesi europei.

Nello stesso anno 1748 il Goldoni produsse una commedia dialettale, *La putta onorata*, da lui stesso tradotta in francese col titolo *L'honnête fille*. Bettina (Babette in francese), orfana di padre e di madre, è una ragazza saggia senza essere né scrupolosa né bigotta, ha un innamorato che si lusinga di poter sposare, che si chiama Pasqualino, e passa per essere il figlio d'un gondoliere veneziano. È giovane d'una condotta abbastanza regolare, ma senza beni e senza impiego, e la ragazza non permette che egli la vada a trovare a casa, e si contenta di parlargli dalla finestra; ma la sorella, di manica molto più larga, infastidita di vedere il povero giovane spasseggiare sempre sotto le finestre, non manca qualche volta di farlo entrare. Bettina si rinchiude tutte le volte nella sua camera, temendo il pericolo dell'amore e le chiacchiere dei vicini, e d'altra parte Pantalone, negoziante veneziano, non consente che Rosaura sposi un uomo senza stato e senza fortuna; ma per un malizioso intreccio invece alla fine si scopre che proprio Pasqualino, il ragazzo senza né arte né parte, è figlio di Pantalone; la balia lo aveva cambiato nelle fasce per fare la fortuna del suo bambino; ora Bettina pensa che il suo fidanzato, diventando ricco, non potrà esser più suo marito; ma Pantalone ricompensa la virtù sua accogliendola come nuora.

In questa commedia « vi sono delle scene dei gondolieri veneziani tracciate secondo natura e molto divertenti per quelli che conoscono la lingua e le maniere del mio paese », scrive il Goldoni: « Io ebbi l'ardire di introdurli sul palcoscenico, ed essi rimasero incantati per il fatto che io li teatralizzavo, e mi diventarono molto amici ». Questa commedia ebbe il massimo successo a cui lo scrittore avesse potuto mai aspirare. Noi dobbiamo osservare che il Goldoni aveva piena consapevolezza che il teatro era riformato e si veniva riformando, appunto perché egli introduceva elementi del popolo. Ma non vogliamo cercare di scoprire alti significati sociali in questa sua preferenza accordata ai gondolieri; ci vediamo l'inclinazione nativa e schietta d'un borghese, che comincia a sentire il vuoto della vecchia società nobilesca del Sei e Settecento, e che trova ovvio rivolgersi al mondo degli artigiani e dei gondolieri. Ma è singolare pur questo, che la virtù è rappresentata, per dir così, solo da questi personaggi popolareschi. È la vita *nature* proclamata da Rousseau la più sana e la più salda.

Ma tutto questo non significa che il Goldoni precorresse i nostri tempi; sicché io non darei mai un'interpretazione marxistica del teatro goldoniano, e se volessi adottare termini moderni direi che tutt'al più il suo è un teatro populista. Anche per il Carducci io in un mio libro ho concluso che il poeta versiliese non era un antiborghese, ma soltanto sano populista, come sano populista è Carlo Goldoni. Ma in altra occasione io riprenderò questo mio discorso critico, per non abusare della cortesia dell'uditorio.

Luigi Russo

LA « NEDDA » DEL VERGA

1. « Nedda » e la critica.

I critici, com'è noto, son quasi tutti concordi nell'affermare che la narrativa più originale e matura del Verga comincia con la novella, o « bozzetto siciliano », *Nedda*, scritta nel 1874, quando l'autore aveva raggiunto una certa fama con i romanzi giovanili, pieni di accesa sensualità ma piuttosto marginali e incerti soprattutto quanto a penetrazione delle passioni umane e, di riflesso, a stile. Il primo a dir che *Nedda* era una svolta nel cammino artistico del Verga fu Luigi Capuana, l'unico a sentir la grandezza dello scrittore in un periodo in cui critici e lettori erano in generale sviati da criteri poco fermi e da preoccupazioni extra-artistiche. « Quando il Verga scrisse la *Nedda* forse non credeva d'aver trovato un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano »: [1] queste parole del Capuana furono riesumate e rimesse in circolazione dal Russo nel 1919,[2] eppoi tenute presenti da tutti coloro che si occuparono della carriera poetica dello scrittore siciliano, ma non si possono accettare a occhi chiusi e senza limitarle, perché per quanto giuste non rappresentano, e non sono, un giudizio di poesia. Il Capuana si preoccupava a quel tempo principalmente del soggetto, della sostanza sociale, del racconto; gli interessava il verismo, cioè una narrativa che riflettesse la vita nella sua realtà anche più brutale come si manifesta specialmente nelle classi povere e diseredate — se non proprio nei tipi umani che si aggirano nei bassifondi della società, come avveniva allo Zola. Infatti metteva Nedda a confronto e a contrasto con « le elegantissime sorelle che portavano i nomi pieni di fascino d'Eva, d'Adele, di Velleda e di Nata ». Le sue parole van prese quindi come un'osservazione sul contenuto, e non, ripetiamo, come giudizio di poesia. « Il nuovo filone della miniera quasi intatta del romanzo italiano » vuol semplicemente dire che il Verga si era rivolto a un mondo diverso sia da quello in cui si andava aggirando nei romanzi e racconti precedenti, che da quello degli altri narratori, ma in sede critica è una frase a cui non si può dare molto peso.

Più di vent'anni dopo lo scritto del Capuana, il Croce, passando per la prima volta in rassegna sistematica le opere del Verga, giunto a *Nedda* scrisse

---

[1] L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie, Milano, Brigola, 1880, p. 117. Le parole citate fan parte della presentazione di *Vita dei campi*, scritta appena la raccolta verghiana vide la luce.

[2] L. Russo, *Giovanni Verga*, 4ª ed., Bari, Laterza, 1947, p. 100.

che « metteva una nota nuova e fresca nella sua opera letteraria ».[3] Nemmeno questo è un giudizio, bensì un'osservazione assai circospetta che evita di affrontare il problema dell'arte del bozzetto. Ma al Croce premeva soprattutto di fare una storia dell'opera verghiana, e in questa, *Nedda* cade naturalmente nel momento in cui la formula veristica aiuta il narratore a uscire dall'ambiente mondano per mescolarsi agli umili siciliani la cui vita, piena di umane sofferenze e agitata da bisogni elementari e primigenie passioni, è più consona al suo animo.

Il Russo, in un libro che impose una più profonda comprensione e valutazione critica delle opere verghiane, dopo avere esaminato il bozzetto a lungo e con notevole puntualità, concluse che « rimane in abbozzo uno *specimen* dell'arte futura » dello scrittore,[4] accordandosi così con chi lo considerava una svolta importante, e in certo senso l'inizio della sua opera matura. Il Momigliano, invece, vedeva tale inizio in *Eva*,[5] ma non gli si può dar completamente ragione, perché se *Eva* ha, più degli altri romanzi giovanili, delle pagine convincenti, rimane ancora nella zona nebulosa della letteratura tardo-romantica; dà l'impressione, sia nella tessitura generale che negli episodi particolari, dell'opera di un uomo di genio che non ha ancora trovato la via dell'arte. E di questo fa la spia soprattutto lo stile, ricco di volute flessuose e sensuali, che a volte precorre il peggior D'Annunzio,[6] e che non dice, non rappresenta, non penetra, ma procede per frasi fatte e rimane quasi sempre

---

[3] B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, vol. III, p. 15.

[4] L. Russo, *op. cit.*, ed. cit., p. 105.

[5] A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano-Messina, Principato, ed. 1948, p. 549. Del Momigliano si veda anche l'articolo dell'*Enciclopedia Italiana* (v. v.) poi raccolto in *Dante, Manzoni e Verga*, Messina, D'Anna, 1944. — Un diverso indirizzo hanno preso alcuni critici del recente dopoguerra rispetto al Verga in generale e a *Nedda* in particolare. Basti qui citare il saggio del Seroni, *La « Nedda » nella storia dell'arte verghiana*, Lucca, Lucentia, 1950 (riprodotto in *Nuove ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi, 1954, pp. 87-105), in cui si esamina il bozzetto da un punto di vista sociale, come specchio della situazione economica della Sicilia di allora. Il pericolo che corre il Seroni, nonostante le buone osservazioni particolari, è quello di dimenticarsi di studiare il bozzetto alla luce della poesia, e quindi di non stabilire in nessun modo il posto di *Nedda* nella storia dell'arte verghiana. A proposito dell'opuscolo del Seroni, si veda la nota di L. Russo, *Pretesti marxistici per una novella del Verga*, « Belfagor », marzo 1951. Questo tipo di critica, strettamente sociale, non entra nella nostra rassegna perché non dà un vero apporto alla comprensione e valutazione dell'arte del Verga. Per altri critici che seguono un indirizzo simile, si veda G. Santangelo, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1954, pp. 106-107.

[6] Cito alcuni esempi della prosa verghiana di *Eva*: « Alcuni istanti prima del ballo corse per la folla un mormorio d'aspettazione.... Improvvisamente apparve una scena incantata, riboccante di suoni, di luce, di veli e di larve seducenti che turbinavano nelle ridde più voluttuose — come una fantasmagoria di sorrisi affascinanti, di forme leggiadre, di occhi lucenti e di capelli sciolti » (cfr. G. V., *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, p. 18). « La camera era piccola, ed imbottita di seta bianca come un elegante scatolino. In un canto c'era un letto tutto velato di trine, con certe cortine diafane che sembravano i vapori di un sogno d'amore, e lasciavano trasparire certe coperte color di rosa, di cui la seta doveva carezzare l'epidermide, e nascondere nelle pieghe scrosci di risa soffocate, di palpiti virginei. C'era un profumo singolare in quella camera, un profumo di cosa viva, un profumo di donna, e di donna amante.... C'erano negli specchi come il riflesso di chiome bionde, come il lampo di occhi lucenti e di sorrisi giovanili; vi si riverberavano ombre leggiere, colori delicati; il moto dell'orologio era silenzioso; il tappeto era spesso, bianco, e carezzava i piedi » (*Id.*, p. 36).

alla superficie. *Eva* ha qualcosa d'interessante nella prefazione: « Eccovi una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza rettorica e senza ipocrisie ». Son parole che indicano, insieme al desiderio di aderire ai criteri del verismo, anche un più profondo bisogno di entrare in diretto contatto con le traversie della vita e con l'asprezza del destino umano com'è, senza orpelli o abbellimenti. Tale bisogno però non si realizza in *Eva*; qui c'è ancora la vita mondana, e c'è specialmente una mancanza di fermezza stilistica che deriva proprio da quell'ipocrisia a cui lo scrittore diceva di voler rinunziare. Le esuberanze espressive, languide e melliflue, della storia, dà tutti gli spasimi amorosi alle lacrime finali per l'amico, morto (secondo tutte le regole) di tubercolosi, rientrano nella falsità che ci pare stia nel fondo dell'opera: falsità, s'intende, nel senso artistico, in quanto il Verga non è riuscito a raggiungere la necessaria armonia narrativa e stilistica col mondo che voleva creare. Il Momigliano, nel vedere in *Eva* un passo importante verso *I Malavoglia* e *Mastro-Don Gesualdo*, si lasciò evidentemente influenzare dalla figura della protagonista: « una piccola e graziosa creatura che ha però un senso triste e positivo della vita ed è la prima voce di quella considerazione quadrata, tenace, convinta della fatica dell'esistenza che riempirà di sé l'opera del Verga ».[7] Ma bisognava vedere se le qualità potenziali di quella creatura si fossero concretate ed attuate nell'aderenza espressiva della narrazione.

Ora va detto però (anche se di per sé è cosa ovvia) che quando si parla del Verga maturo come iniziatosi con *Eva* o con *Nedda* di solito si corre il rischio di cadere in un facile errore: il fare intendere che un uomo dopo un certo numero di romanzi tutt'a un tratto cambi e diventi un altro. L'evoluzione è sempre cosa lunga e lenta, nell'uomo come in natura. Ed *Eva*, come gli altri scritti, è certo un momento del cammino verghiano, ma un momento ancora molto distante dalla vetta a cui tendeva lo scrittore. Infatti, com'è noto, anche in termini temporali, la trasformazione subìta dal Verga tra, diciamo, *Eva* e *Vita dei campi*, implicò un lavoro lungo e penoso. *Nedda* cade al principio di questo faticoso cammino, e il suo significato è ben diverso da quello del romanzetto precedente. Ed è certo che il Verga stesso si accorse subito dell'importanza che la novella aveva per lui. Fu proprio per la convinzione di aver fatto qualcosa di valido e di essersi avvicinato, per dir così, a realizzare quel che aveva messo nella prefazione ad *Eva*, che dopo *Nedda* annunziò *Padron 'Ntoni*, un altro bozzetto siciliano, che scrisse e riscrisse per cinque o sei anni finché non gli diventò *I Malavoglia*.[8] Il lavoro arduo e lunghissimo della composizione de *I Malavoglia* (e di *Vita dei campi*, le cui novelle furono scritte quando il romanzo cominciava ad acquistare ormai dei contorni ben definiti) rappresenta il passaggio dal Verga giovanile al Verga maturo. Ma ciò che egli seppe finalmente raggiungere, al tempo di *Nedda*

[7] A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, ed. cit., p. 549.

[8] Per la storia dell'elaborazione de *I Malavoglia*, si veda G. Verga, *Storia de « I Malavoglia »*, a cura di L. e V. Perroni, « Nuova Antologia », 16 marzo 1940.

(e straordinariamente di più al tempo di *Eva*) lo sentiva in modo confuso, come una meta veristica, qualcosa cioè che non era ancora diventato l'intimo bisogno, e la capacità, di concretare l'esistenza degli umili in un linguaggio che si sprigionasse direttamente dal loro spirito.

Il Russo, come s'è visto, considera *Nedda* uno *specimen* dell'arte futura del Verga, e questo giudizio è stato ripreso da molti studiosi successivi, i quali hanno talvolta dimenticato la cautela del critico, che aveva chiamato il bozzetto uno *specimen* sì, ma « in abbozzo » — una limitazione che ci pare di notevole valore. Infatti, il Russo stesso nel riformulare non molto tempo fa quella sua lontana asserzione ha detto che *Nedda* « in certo senso testimonia del nuovo orientamento dello scrittore »,[9] ove ritorna la vecchia cautela, e vi è anzi accentuata. Un giudizio così fortemente limitativo non può non essere accettato, se non altro in linea di massima. Semmai andrà illustrato ed allargato, cosicché il bozzetto possa assumere un significato più comprensivo e più preciso nella storia dell'opera verghiana.

Nedda non è la prima opera matura del Verga, né è un saggio o un modello di quel che lo scrittore avrebbe fatto negli anni futuri, ma ne è semplicemente un annunzio. Mentre ci fa intravedere il grande artista, contiene anche la testimonianza dello scrittore passato, in quanto vi si sente ancora un Verga appartenente al suo vecchio mondo, impacciato sin dalle prime pagine (anzi soprattutto nelle prime pagine) e senza aver raggiunto quello stile che è « la forma.... fusa col pensiero stesso ».[10] *Nedda*, insomma, sta al centro dell'opera verghiana: ci sono i difetti, le debolezze, le incertezze, specialmente stilistiche, degli scritti precedenti: a volte le disuguaglianze espressive sono di più, ma ciò si deve al nuovo contenuto per il quale l'artista non ha ancora scoperto un linguaggio che sia ugualmente nuovo. E nello stesso tempo ci sono i semi, e qua e là anche la fermezza, delle grandi novelle di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*.

2. Duplice stato d'animo dello scrittore.

Nelle sue linee essenziali la trama di *Nedda* è semplicissima. Vi si narra, come tutti sanno, la storia di una povera ragazza siciliana che per guadagnarsi il pane e mantenere la madre inferma va a lavorare a giornata. Le muore la madre e Nedda ritorna subito al lavoro. Intanto fiorisce un breve idillio fra lei e Janu, e rimane incinta. Janu la vuole sposare e lavora con la speranza di mettere insieme qualche soldo per lo scopo, ma prende la malaria; nonostante ciò, va a potare gli ulivi, cade da un ramo e il giorno dopo è morto. La ragazza rimane sola; al paese le donne la guardano male perché disonorata. Le nasce una bambina, ma alla madre manca il nutrimento e la piccola

[9] L. Russo, *Verga romanziere e novelliere*, Torino, Edizioni RAI, 1959, p. 52.

[10] Son parole del Verga stesso in una lettera al Cameroni del 4 gennaio 1890, pubblicata in « Occidente », 20 maggio 1935.

a poco a poco rattrappisce e muore. Le ultime parole del racconto son dette da Nedda, che vi esprime la sua disperata rassegnazione ai duri e ineluttabili colpi del destino: « Oh! benedette voi che siete morte!... Oh! benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me! ». In una novella di questo genere, se si sta alla trama, e quindi alle sue linee centrali, è facile vedere il Verga delle opere più tipiche. Ed enorme sembra la distanza che la separa dai romanzi giovanili dell'autore. Non solo ci si trovano alcuni dei temi principali dei racconti e dei romanzi maturi, con quei personaggi poveri, impigliati nella miseria senza speranza di potersene liberare, eppur così caldi di umano sentire, ma anche la loro psicologia caratteristica, che è stata definita la psicologia del vinto — la quale, in ultima analisi, consiste non tanto nella sconfitta inevitabile quanto in un certo fatalismo, nel rassegnarsi pienamente ai colpi della vita col convincimento che le cose son sempre andate così e non cambieranno mai. E di conseguenza ci troviamo anche un po' del noto pessimismo verghiano che deriva appunto da quel senso di fatalità per cui è impossibile sottrarsi agli eventi necessariamente nemici; un pessimismo che si direbbe di carattere orientale. E la simpatia con cui lo scrittore segue il suo personaggio, con un calore e una compassione che a volte si fan sentir troppo, rende ancor più pietosa la caduta finale e più inesorabile la mano del destino.

Eppure in questo racconto c'è molto di grezzo e di immaturo; pur avendo una grande importanza nello svolgimento storico dell'artista, non può essere né considerato un capolavoro né messo sullo stesso livello dei racconti e dei romanzi della maturità. E ciò a causa dei troppi difetti che vi si trovano. Questi difetti, siano sproporzioni strutturali o incertezze stilistiche, provengono dall'animo stesso dell'autore, che pure aspirando a un certo tipo di scrittura, in realtà non riesce ancora a realizzarlo e concretarlo.

Il particolare stato d'animo del Verga che prende a raccontare la storia della povera ragazza siciliana appare chiaro e definito sin dalle prime righe. Lo scrittore, prima di entrare nel vivo della narrazione, ha bisogno di una specie di preambolo. Allora immagina di fantasticare mentre se ne sta seduto davanti al caminetto della sua casa borghese; e durante il suo abbandono al tepore e alla fantasia gli sorge nella memoria la figura di Nedda, la raccoglitrice d'olive. Quelle prime pagine sono le più deboli del bozzetto, e indicano insieme la titubanza e il duplice atteggiamento dell'autore.

> Il focolare domestico era sempre ai miei occhi una figura rettorica, buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni, come il raggio di luna per baciare le chiome bionde; ma sorridevo allorquando sentivo dirmi che il fuoco del camino è quasi un amico.

Il Croce chiama l'inizio di *Nedda* « degno di nota » [11] e il Russo « significativo »,[12] ma nessuno dei due spiega in che senso. A prima vista si direbbe

---

[11] B. Croce, *op. cit.*, p. 15.
[12] L. Russo, *G. Verga*, ed. cit., p. 93.

che si tratti solo di un espediente, di uno strattagemma letterario, e quindi retorico, che fa la spia della perplessità dello scrittore. Infatti « il focolare domestico » di cui parla il Verga nella prima riga non ha nulla a che fare con quella religione della famiglia su cui insisté il Russo nello studiare *I Malavoglia*, ma è una nota borghese di scarso peso umano. Non sembra altro che un pretesto iniziale che serve ad introdurre il più vasto pretesto di tutta l'introduzione. E da un punto di vista artistico è una frase fatta di ben poco significato; e le frasi fatte e le espressioni che suonano false costituiscono la sostanza stessa di quelle prime righe: « buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni », « come il raggio di luna per baciare le chiome bionde »: son cose, specialmente la seconda, che, con tutto il rispetto che si ha per il Verga, si leggono con una certa impazienza. Ma andiamo più avanti, e si vedrà che non c'è di meglio:

> Non conoscevo il passatempo di stuzzicare la legna, né la voluttà di sentirsi inondare dal riverbero della fiamma; non comprendevo il linguaggio del cepperello che scoppietta dispettoso, o brontola fiammeggiando.

Pare un periodo uscito dai primi romanzi. La parola « voluttà » era cara al Verga giovane, come lo sarà poi al D'Annunzio. E in *Nedda* ricorre non solo in quest'inizio, ma anche, seppure in forma avverbiale, nelle parti più severe del racconto. Quando le ragazze parlano della giornata di lavoro perduta a causa della pioggia, il Verga presenta, fra l'altro, un rigagnolo che « s'impantanava in una pozzanghera in cui s'avvoltolavano *voluttuosamente* i maiali »; qui il « voluttuosamente » potrebbe essere polemico, in diretto contrasto con come è usato nelle scene d'amore di *Una Peccatrice* o di *Eva*, ma è lecito dubitarne. In ogni modo indica una riflessione, un giudizio, non balza spontaneo da una situazione. Più avanti, quando Nedda innamorata sta per cedere a Janu in quello che è forse l'unico momento di felice abbandono della sua vita, lo scrittore dice che « c'era per l'aria una calma, un tepore, un ronzio di insetti che pesava *voluttuosamente* sulle palpebre ». L'avverbio è di nuovo una stonatura, non solo perché riflessivo ma anche perché questa volta tende a ricondurre Nedda al mondo borghese di *Eva* e di *Una Peccatrice*.

Andando avanti ci imbattiamo in questo periodo:

> Io lascio il mio corpo su quella poltroncina, accanto al fuoco, come vi lascierei un abito, abbandonando alla fiamma la cura di far circolare più caldo il mio sangue e di far battere più rapido il mio cuore; e incaricando le faville fuggenti, che folleggiano come farfalle innamorate, di farmi tenere gli occhi aperti, e di far errare capricciosamente del pari i miei pensieri.

Il sangue che circola più caldo, il cuore che batte più rapido, i pensieri che errano capricciosamente, son tutte espressioni di bassa letteratura che potrebbero essere state scritte da chiunque, nel periodo tardo-romantico. Si

pensi a quanto è diverso il metodo verghiano in *Vita dei campi*, o nelle *Rusticane*, in cui lo scrittore entra decisamente nel centro del racconto mettendo subito a fuoco l'umanità dei suoi personaggi senza aver bisogno d'impacciati preamboli.

Ma quell'espediente letterario e retorico delle prime pagine ha una radice profonda che si deve cercar d'individuare se si vuole scoprire il vero posto di *Nedda* nella storia dell'arte verghiana. L'autore ubbidisce al bisogno di giustificare non tanto ai lettori quanto a se stesso il diverso ambiente e il diverso tipo di personaggio che prende a rappresentare, in stridente contrasto con l'ambiente e i personaggi che aveva sempre trattati. Mentre il nuovo ambiente esercita su di lui una potente attrattiva, egli non sa ancora riconoscerlo per suo, per qualcosa che fa parte del suo spirito. L'uomo seduto nella poltrona non può fare altro che restar fuori di ciò che contempla, e di conseguenza guarda dal di fuori, non si sente divenuto parte del mondo a cui volge gli occhi. Di qui la titubanza e le esitazioni. E di qui soprattutto la duplicità a cui si è già accennato: mentre il Verga cerca di rappresentare il mondo siciliano dei poveri, rimane in definitiva ancorato al suo consueto mondo borghese, o, se si preferisce, non sa ancora staccarsene.

In quelle prime pagine si potrebbe anche vedere una tacita dichiarazione della genesi di Nedda e dei personaggi dei capolavori; come se il Verga ci dicesse che essi nascono dalla memoria, dai ricordi della lontana giovinezza, quando per le campagne siciliane si trovava a contatto con i muti dolori e le tragedie elementari dei braccianti che lavoravano le terre della sua famiglia o di altri. Ma questo, anche se possibile, non farebbe altro che spostare la discussione su un piano diverso, e non escluderebbe in nessun modo la plausibilità del nostro assunto. Con il bisogno, da parte del Verga, di giustificare a se stesso un personaggio che gli è totalmente insolito, in quelle pagine egli pronunzia indirettamente una specie di condanna di se stesso e del suo ambiente attuale, che si prolungherà per tutto il racconto, anche se in forme diverse e spesso assai più immediate: una condanna che già racchiude in germe una liberazione. Artisticamente son pagine assai povere, ma ciò non vuol dire che abbiano meno significato come testimonianza di un momento critico nello sviluppo dell'autore. In più stretto rapporto al bozzetto che aprono, poi, hanno un'importanza capitale in quanto vi si trova la matrice dei suoi difetti e di tutte le sue caratteristiche.

3. Riflessioni e astrazioni. Due lingue ma non linguaggio.

L'uomo seduto nella poltrona accanto al caminetto e immerso nella sua fantasticheria — di cui tutto diventa parte, dall'evocazione della figura di Nedda fino alla conclusione della sua pietosa storia —, siccome guarda dal di fuori non può fare a meno di avvicinarsi al suo soggetto con un atteggiamento sentimentale, o sentimentalistico, che non è quello dell'artista che

tende alla rappresentazione, ma quello dello spettatore borghese che, trovandosi di fronte ad estrema miseria e invincibile squallore, non sa evitar di giudicare e commiserare. Di qui le considerazioni filantropiche e molte delle approssimazioni stilistiche di tutto il bozzetto.

Fin dal principio della narrazione vera e propria si nota che il Verga si preoccupa delle condizioni sociali della sua protagonista, e che polemizza, senza riuscire a quella profonda partecipazione che si traduce spontaneamente in trasfigurazione poetica. Già nel lungo ritratto manzoniano, così volutamente esteso e illusoriamente preciso, si leggon frasi come queste: « quella povera figliuola raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana »; e poco dopo: « la miseria l'aveva schiacciata da bambina con tutti gli stenti che deformano e induriscono il corpo, l'anima e l'intelligenza. — Così era stato di sua madre, così di sua nonna, così sarebbe stato di sua figlia ». Una vittima della società, dunque. E di per sé, nel presentar Nedda come tale, non c'è nulla di male. Senonché qui lo scrittore formula dei giudizi, cade in astrazioni, e sembra che tenti di far opera di polemica sociale, piuttosto che di poesia. Le riflessioni polemiche scorrono in tutto il racconto e ne costituiscono uno dei difetti più visibili. Alla fine della discussione delle ragazze sulla pioggia e sulle giornate di lavoro perduto, per esempio, si legge: « È vero! è vero! — risposero le altre con quel sentimento istintivo di giustizia che c'è nelle masse, anche quando questa giustizia danneggia gli individui ». E subito dopo: « la moralità del padrone non è permalosa che per negare il lavoro alla ragazza la quale, essendo prossima a divenir madre, non potesse compiere le sue dieci ore di fatica ». Migliore è il dialogo fra il fattore e il figlio del padrone, che acconsente a non dare a Nedda i pochi soldi in più per non fare « delle novità ». È meno riflessivo in quanto il pensiero dello scrittore si trasforma in narrazione. D'altro lato, se si guarda sullo sfondo del resto, vien da pensare che quella discussione nasca dal proposito di esemplificare i commenti e i giudizi citati, per insistere ancora sulla ragazza vittima di una società crudele.

La seconda parte del racconto, che comincia con la morte della madre di Nedda ed ha al centro l'idillio con Janu, è di gran lunga la migliore, anzi è proprio là che si deve scoprire il nucleo poetico del racconto stesso e l'annunzio dell'artista maturo. Eppure neanche allora il Verga riesce a disfarsi della volontà polemica che l'aveva dominato nella prima parte, benché sappia in certo senso controllarla e le ceda soltanto in pochi casi — ma questi son rivelatori di un atteggiamento che continua. I più noti ed evidenti ricorrono verso la fine: « Lo zio Giovanni la soccorreva per quel poco che poteva, con quella carità indulgente e riparatrice senza la quale la morale del curato è ingiusta e sterile ». È una delle generalizzazioni astratte più serie di tutta *Nedda*; quegli aggettivi — « ingiusta e sterile » — sono il giudizio del polemista e del predicatore, non l'immagine del poeta. E poco più avanti: « Le comari la chiamavano sfacciata, perché non era stata ipocrita, e perché non era snaturata ». Che è un altro incastro polemico. Il Verga, come si vede, interviene

di persona a far la sua critica, mentre i dati sociali, come qualsiasi altro fatto ambientale umano, dovevano esser trasfigurati e rappresentati, non enunciati e commentati. Fa un po' l'impressione di un uomo che guarda in due direzioni opposte: da un lato guarda ai poveri siciliani e si preoccupa costantemente di prender le loro parti, perché son le vittime, i perseguitati della vita e della società; dall'altro, più o meno apertamente, pronuncia la sua condanna contro quella società, e cioè contro il mondo elegante che è stato, ed è ancora, suo. Questa continua preoccupazione polemica, questo giudicare e condannare, indica una specie di lotta con se stesso, è la conseguenza di una perplessità interiore che non è riuscito ancora a vincere; rappresenta, in altre parole, una condanna, benché poco convinta perché troppo insistita, anche di se stesso. Ed è proprio per tali ragioni che *Nedda* è un necessario trapasso, un momento importante nel processo di liberazione dello spirito verghiano, che lo porterà ad abbracciare il mondo elementare da cui è più attratto senza ulteriori perplessità e senza bisogno di intenzionali polemiche. Bisogna riconoscere, però, che dal punto di vista del risultato poetico, il giudicare e il condannare, che è sempre un'imposizione esterna e volontaristica, contiene una delle due cause principali per cui il bozzetto fallisce. L'altra è naturalmente il riflesso di questa: la mancanza di uno stile originale che sia una cosa sola con l'animo e con l'ambiente della protagonista.

L'atteggiamento dell'uomo che, come si diceva, siede nella poltrona e giudica, il Verga lo abbandonerà appena raggiunta la maturità. E a ciò concorreranno non poco, insieme a una più completa adesione all'animo dei personaggi, le teorie naturalistiche dell'impersonalità come le intese e le espose nella dedicatoria a *L'amante di Gramigna*: la mano dell'artista che deve rimanere « assolutamente invisibile » cosicché l'opera d'arte sembri « essersi fatta da sé ». Una spinta, questa, d'origine estrinseca, ma rispondente a una necessità interiore, e perciò indubbiamente di grande ausilio per la conquista definitiva dell'arte. Allora il senso morale e sociale del mondo e dei personaggi verghiani si sprigionerà spontaneamente dal racconto, ma non sarà mai enunciato; sarà la coscienza di chi crea la poesia, e non il cipiglio del pedagogo e del sociologo. Nelle novelle migliori di *Vita dei campi* solo una volta lo scrittore interviene con una riflessione (Jeli rimane impassibile dinanzi alle storie strabilianti del signorino « con quella maschera d'indifferenza orientale che è la dignità del contadino siciliano »). Per il resto il Verga è tutto immerso nella narrazione senza mai uscirne a dir la sua, e raggiunge la poesia attraverso la potenza rappresentativa dei fatti umani e l'assoluta aderenza del linguaggio.

Le riflessioni e astrazioni di *Nedda* non s'incontrano soltanto in forma di enunciato, come nei casi già visti, ma saltan fuori dal contesto anche come semplici aggettivi, o inflessioni di voce; sono cioè anche un fatto stilistico nel senso più stretto della parola. Chi non ha notato, per esempio, quel continuo ricorrere di « povera figliuola » e specialmente « povera ragazza », messo lì ogni volta che il Verga vuol riferirsi a Nedda senza pronunciarne il nome?

Quel « povera » tanto abusato, non nasce dalla virile compassione, o piuttosto compartecipazione, presente nelle opere mature, ma è effetto di commiserazione; è ancora la parola dell'uomo che giudica, mettendo la sua nuova creatura a confronto con i personaggi che gli sono consueti. Lo stesso va detto di tutti i diminutivi: « lettuccio », « casuccia », « casipola », « tettuccio del casolare »; o le similitudini, sempre applicate a Nedda, di « uccelletto spaventato », « uccelletto ferito », « capretta sbrancata », « cerbiatta spaventata ». Queste espressioni affettive hanno tutte una radice polemica, e sono fra i segni più chiari dell'approssimazione e assenza di fermezza stilistica del bozzetto.

In *Nedda* c'è approssimazione anche in senso più propriamente linguistico. Nei brani che ci è occorso di citare, principalmente in quelli delle pagine introduttive, abbiamo visto la lingua dei romanzi giovanili. Nella narrazone vera e propria, il Verga fa un notevole sforzo per adeguarsi alle peculiarità espressive del suo nuovo mondo. Ma questo non attraverso una potente fusione che crei un linguaggio che si generi dal di dentro di quel mondo, bensì per mezzo di tentativi vaghi che si risolvono nell'introduzione di forme dialettali, ossia « veristiche », le quali balzan fuori dal contesto. Nei casi quindi in cui adopera il parlato siciliano (« la varannisa », « salutamu », ecc.) si tratta di scelte intenzionali; che son rese ancor più evidenti ed accentuate dall'autore stesso, che le mette in corsivo. E ciò perché non crea, ma trascrive. Si hanno allora in *Nedda* due lingue diverse che non son diventate linguaggio; una duplicità espressiva che è necessariamente la conseguenza di quella duplicità di cui si è parlato sopra. Da una parte il desiderio di aderire al mondo espressivo dei personaggi che si traduce in trascrizione diretta (incontriamo finanche la strofa di una canzonetta siciliana, cantata, dice il Verga in quel suo modo riflessivo, « con la melanconica cadenza orientale delle canzoni contadinesche ») ; e dall'altra, la lingua letteraria comune del tempo con le sue tipiche inflessioni: « Ella non aggiunse altro, e guardò l'orticello al di là del muricciuolo. I sassi umidicci fumavano; le goccie di rugiada luccicavano su ogni filo d'erba; i mandorli fioriti sussurravano lieve lieve e lasciavano cadere sul tettuccio del casolare i loro fiori bianchi e rosei che imbalsamavano l'aria; una passera, petulante e sospettosa nel tempo istesso, schiamazzava sulla gronda.... ». Oppure: « Passando dinanzi alla farmacia vide lo speziale e il notaro tutti inferraiuolati che giocavano a carte ». Non mancano civetterie manzoniane, che, messe come sono sulle labbra di « quella povera figliuola raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana », suonano assai fuori luogo: « la è una cosa amara (dice Nedda), quando si ha una povera vecchia inferma, là su quel lettuccio! ». O espressioni leziose e stanche: « il cuore ebbe un'altra strizzatina, come una spugna non spremuta abbastanza ». Una lingua, questa, che è la stessa delle pagine introduttive, tutta esteriore, che rimane al di fuori completamente staccata dal mondo che il Verga cerca di rappresentare. E allora le espressioni dialettali che appaiono in corsivo son quasi delle incongruenze; dimostrano, si diceva, lo sforzo di aderire al mondo sici-

liano, ma uno sforzo che invece di realizzarsi rimane allo stato di grezza aspirazione. Quant'è diversa la lingua di *Nedda* da quella di *Vita dei campi* e de *I Malavoglia*, dove si ha davvero il linguaggio potente del grande artista che ricava ogni parola dall'interno stesso del suo mondo, senza sovrapporre nulla dal di fuori! E il discorso indiretto libero, che è la novità stilistica più importante dei capolavori verghiani, in *Nedda* non appare mai. Lo scrittore non ha ancora imparato a far parlare i personaggi nella tessitura della sua narrazione, né a veder le cose con i loro occhi, come parte della loro umanità.[13]

4. « Nedda » testimonianza di una crisi di crescenza.

Con quel che si è detto nelle pagine precedenti, dove ci siamo intrattenuti soprattutto a sottolineare i difetti, le disarmonie, le discordanze di *Nedda*, non si vuole implicare che il racconto sia privo di pregi. Inoltre, quando si parla delle manchevolezze di un'opera, se questa ha un significato, non ci si può dimenticare di riferirsi continuamente a ciò che l'autore intendeva fare, e che poi avrebbe fatto. Quindi già nei difetti sentiamo, si può dire, il presagio di quelle che sarebbero poi state le caratteristiche liriche del Verga maturo: è sempre così quando si esamina un momento cruciale nello sviluppo di un artista.

Ma in *Nedda* — anche a parte il soggetto, tutto teso verso il futuro, cioè già appartenente al nuovo Verga — ci son tratti e quasi pagine intere che si staccano in modo decisivo dalle opere precedenti e introducono alla prosa dei capolavori, anche se quella prosa non vi è ancora del tutto raggiunta. Come s'è già accennato, la seconda parte del bozzetto, dalla morte della madre in poi, è di gran lunga la più vitale, la più artisticamente vera, l'unica in cui si possa scoprire il seme della poesia. Questa parte, con l'idillio di Nedda e Janu, la morte di Janu stesso, eppoi la nascita e la morte della bambina, è certamente quella che ha attratto lettori e critici fino al punto di far dimenticare in qualche caso i difetti del resto.

Fra le cose migliori di tutta *Nedda* vanno annoverati i dialoghi, che si avvicinano già all'economia e all'essenzialità di quelli delle grandi opere. E fra essi i più validi rimangono i pochi che intercorrono fra la ragazza e il suo innamorato Janu. Son dialoghi rusticani, che sottintendono molto più che non dicano, nei quali il Verga è riuscito a cogliere assai bene la natura primitiva dei suoi personaggi, che han solo poche parole a disposizione, ma vi

---

[13] Sul discorso indiretto libero del Verga si veda: V. Lugli, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*, in *Dante e Balzac*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1952; L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, « Belfagor », gennaio 1956 (che prende l'avvio da un articolo di G. Devoto, *I « piani del racconto » in due capitoli dei « Malavoglia »*, in « Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani », II, 1954); e la nostra precisazione in *Aspetti della prosa di « Vita dei campi »*, « Italica », marzo 1957.

metton dentro la loro vita stessa; qui c'è già il segno del grande artista. Cito il più bello di questi dialoghi fra Nedda e Janu:

« L'annata sarà buona pel povero e pel ricco », disse Janu, « e se Dio vuole alla messe un po' di quattrini metterò da banda.... e se tu mi volessi bene!... », e le porse il fiasco.

« No, non voglio più bere », disse ella colle guancie tutte rosse.

« O perché ti fai rossa? » diss'egli ridendo.

« Non te lo voglio dire ».

« Perché hai bevuto? ».

« No! ».

« Perché mi vuoi bene? ».

Ella gli diede un pugno sull'omero e si mise a ridere.

Da lontano si udì il raglio di un asino che sentiva l'erba fresca. « Sai perché ragliano gli asini? » domandò Janu.

« Dillo tu che lo sai »

« Sì che lo so; ragliano perché sono innamorati », disse egli con un riso grossolano, e la guardò fiso. Ella chinò gli occhi come se ci vedesse delle fiamme, e le sembrò che tutto il vino che aveva bevuto le montasse alla testa, e tutto l'ardore di quel cielo di metallo le penetrasse nelle vene.

« Andiamo via! » esclamò corrucciata, scuotendo la testa pesante.

« Che hai? ».

« Non lo so, ma andiamo via! ».

L'inizio è stentato, a causa di un giro di frase debole e involuto che dimostra l'incertezza dello scrittore: « alla messe un po' di quattrini metterò da banda ». E vi occorrono in seguito espressioni come « omero » e « fiso », che son troppo letterarie. Ma in generale il dialogo è fresco e veloce. La dichiarazione d'amore è semplicissima, si direbbe rozza, ricondotta alle radici stesse del sentimento, e il più lontano possibile dalle situazioni incipriate, dai lunghi discorsi sussurrati languidamente nei salotti o nelle alcove. Bellissima è poi l'inserzione del raglio dell'asino e delle battute che ne nascono.[14] Qui il Verga ha trovato il punto di fusione fra l'animo dei protagonisti e la natura. È uno dei passi più notevoli di tutto il racconto, che ci ricorda la campagna siciliana di *Jeli il pastore*, de *La Lupa* e di tante altre novelle, o il mare de *I Malavoglia*, che non vengon mai presentati come dati esterni, come semplice cornice in cui si muovono i personaggi, ma come parte integrante della loro vita di tutti i giorni, ed entrano perciò nel loro animo e nel loro linguaggio nel modo più naturale e diretto; sono, cioè, interiorizzati, liricizzati.

Ciò è particolarmente significativo perché in *Nedda* il Verga rimane di solito assai lontano da questa fusione fra il mondo naturale circostante e i suoi personaggi. Il paesaggio, in generale, lo concepisce ancora come cosa esteriore, alla maniera romantica, cioè descrittiva. Basta prendere ad esem-

[14] Il primo a valorizzare positivamente questo particolare del bozzetto fu Luigi Russo (*G. Verga*, ed. cit., p. 103). Nel capitolo che il Russo dedicò a *Nedda* ci sono altre preziose indicazioni, come i cenni al linguaggio riflessivo, a cui non si può fare a meno di richiamarci.

pio l'intervento paesistico che occorre proprio dopo la prima battuta del dialogo citato, che sopra abbiamo volontariamente omessa:

« Se fossimo marito e moglie si potrebbe tutti i giorni mangiare il pane e bere il vino insieme », disse Janu con la bocca piena, e Nedda chinò gli occhi, perché egli la guardava in un certo modo. Regnava il profondo silenzio del meriggio; le più piccole foglie erano immobili; le ombre erano rade; c'era per l'aria una calma, un tepore, un ronzio di insetti che pesava voluttuosamente sulle palpebre. Ad un tratto una corrente d'aria fresca, che veniva dal mare, fece sussurrare le cime più alte de' castagni.

Questa è un'inserzione che rimane fuori dell'animo di Nedda e Janu; il Verga si sente costretto a scriverla per dare uno sfondo naturale a quel che sta per seguire, ma danneggia, invece di aiutare, la scena d'amore rusticano, e richiama la tecnica dei romanzi borghesi. Cinque o sei anni più tardi si sarebbe certamente fermato al « perché egli la guardava in un certo modo » e sarebbe andato avanti con il suo dialogo.

Assai migliore è il riferimento paesistico che s'incontra poco più avanti:

Ella chinò gli occhi come se ci vedesse delle fiamme, e le sembrò che tutto il vino che aveva bevuto le montasse alla testa, e tutto l'ardore di quel cielo di metallo le penetrasse nelle vene.

Ora quel « cielo di metallo » è perfettamente a posto, perché fa da corrispondente esterno di un dato interiore, s'identifica col personaggio stesso, come il gran calore del pomeriggio estivo ne *La Lupa*.

E ancor più verghiana è la scena amorosa:

Ella lo guardò serenamente, e gli strinse forte la mano callosa nelle sue mani brune, ma si alzò sui ginocchi che le tremavano per andarsene. Egli la trattenne per le vesti, tutto stravolto, e balbettando parole sconnesse, come non sapendo quel che si facesse.

È un momento istintivo, di suprema innocenza, e lo scrittore ce l'offre senza artificiali rigiri e abbellimenti, con parole che davvero creano. A nostro parere è il punto più perfetto di tutto il racconto. Si provi a fare un confronto con momenti simili in *Eva* o, peggio ancora, in *Una Peccatrice*, con quei focosi deliri e quella sovrabbondanza verbale che è indice di banalità; non paiono nemmeno opera dello stesso autore. Qui siamo di fronte alla scrittura di un classico. Anche il linguaggio è già vicinissimo a quello del Verga maturo; semplice e quanto mai denso, e con espressioni (« tutto stravolto », « balbettando parole sconnesse ») che diverranno tipiche, specialmente in certe novelle come *La Lupa*. E lo stesso va detto della sintassi, così elementare, eppur così definitiva e immutabile.

Nei dialoghi dunque, e in modo particolare in quelli di Janu e Nedda, e nelle didascalie che li accompagnano, presentiamo già la prosa delle grandi opere future, sebbene siano anch'essi qua e là sciupati dal vecchio frasario. *Nedda* contiene il seme di un capolavoro, ma un capolavoro non è: forse pro-

prio in questo, cioè nei suoi difetti come opera poetica, risiede la sua importanza storica. Osservandone, insomma, le caratteristiche principali si capisce meglio il Verga e il suo cammino. È proprio in questo senso ci pare che vada affrontato il problema del bozzetto; non su un piano solo poetico, ma anche su un piano di contenuto, contenuto umano e insieme atteggiamento dello scrittore — due cose che si fondono in una. Il duplice stato d'animo da cui nasce il racconto, le polemiche del Verga contro se stesso e contro il mondo borghese che ha preferito sinora, l'evidente simpatia per i poveri siciliani, indicano una crisi di crescenza, il momento in cui il Verga deve accettare una vocazione; rappresentano, in altri termini, un trapasso necessario e inevitabile, e nello stesso tempo una liberazione, che trova una specie di molla in quello che abbiamo chiamato il nuovo contenuto umano, prima che nello stile e nel linguaggio. Guardando al bozzetto dal punto di vista artistico, e vedendone il fallimento, non si può fare a meno di concludere, come si diceva, che l'autore è ancora in una sfera nebulosa; non raggiunge l'espressione poetica semplicemente perché non riesce ad aderire con piena consapevolezza al nuovo mondo cui vorrebbe dar vita. Ma dopo *Nedda*, dopo questa specie di sfogo contro se stesso e i salotti borghesi, potrà lasciare la poltrona e il sigaro semispento per abbandonarsi del tutto all'animo dei suoi siciliani, e si conquisterà allora un linguaggio personalissimo che gli consentirà di scrivere finalmente *Padron 'Ntoni*, o *I Malavoglia*.

Come ci avvenne di dimostrare tempo fa,[15] il Verga corresse notevolmente alcune delle novelle di *Vita dei campi* per l'edizione di lusso del 1897, ma non toccò *Nedda* (inclusa in quell'edizione come prima della serie), che pure ne aveva più bisogno di tutte. Forse ciò derivò da un certo attaccamento alla sua prima creatura d'ambiente siciliano. D'altronde, correggerla avrebbe significato rielaborarla profondamente e ridurla alla metà o meno. Ma, per quanto sembri egoistico e irrazionale, siamo grati di averla così com'è, perché ci lascia intendere assai meglio il processo dello sviluppo dell'autore e ci indica l'ansiosa vigilia della poesia verghiana.

GIOVANNI CECCHETTI

---

15 Cfr. *Il testo di « Vita dei campi » e le correzioni verghiane*, « Belfagòr », dicembre 1957.

FRANCESCO JOVINE

(*Nel decimo anniversario della morte*)

Quando Jovine si accinse a scrivere il suo primo romanzo (*Un uomo provvisorio*, pubblicato nel 1934), probabilmente già aveva in animo di adombrare nel protagonista, Giulio Sabò, il dramma di tanti giovani del Mezzogiorno, ansiosi di evadere dal mondo arcaico di quelle province e di cercarsi nuovi e più aperti orizzonti, dove mettere a miglior frutto le loro risorse d'ingegno e i buoni studi compiuti. Sin da allora doveva esserglisi imposto questo tema, che poi, reso più esplicito e di volta in volta meglio approfondito, tornerà a più riprese nella sua successiva produzione narrativa. Intanto, fosse una sorta di pigrizia immaginativa, o la preoccupazione di voler figurare aggiornato sulle idee e i gusti correnti, o fosse un'altra la causa, sta il fatto che Giulio Sabò riusciva connotato in maniera molto diversa: appariva incaricato di incarnare « il vero figlio del tempo nostro », e pertanto appaiato, appunto, al gozzaniano Totò Merumeni, o al più tragico Rubé borgesiano. Come questi, medesimamente quello sta a significare il fallimento, scontato in proprio, dei miti nietzschiani e dannunziani, con i quali, avanti il primo conflitto mondiale, larga parte della nostra intellettualità aveva sperato di poter colmare il gran vuoto morale che sentiva in sé. Il modello borgesiano era naturalmente quello che a Jovine veniva incontro in sede narrativa, ma egli ne usufruiva col risultato di impoverirlo, esasperandone, per altro verso, gli aspetti astratti e cerebrali, giacché non poteva ancora disporre di quell'abilità psicologica e scaltrezza letteraria, che erano state, per Borgese, le risorse con cui era riuscito a mettere in piedi la sua impalcatura romanzesca, e, bene o male, a supplire all'assenza di una vera necessità ispirativa.

Sabò è un giovane provinciale, di Restano, un piccolo paese del Molise; ma vive a Roma, dove frequenta il bel mondo ed è largamente apprezzato. Siccome è uomo ben portante, si spiega come la stima più entusiastica gli venga dalle donne; delle quali però egli non fa conto alcuno, né c'è altro che ormai più lo interessi: la professione di medico, mai del resto esercitata, gli studi, le amicizie. Un orribile *taedium vitae* gli ha tolto il gusto di ogni cosa; prova a iscriversi a una specializzazione, tanto per illudere in qualche modo la coscienza, che tipi come lui, si sa, hanno particolarmente desta, ma tutto è inutile. Neppure quando lo richiamano in paese, in occasione della

morte del padre, e dopo che ha deciso di rimanersene colà, sa mettersi in pace con se stesso. Al che provvederà invece il risoluto amore di una cugina, che andrà a raggiungerlo da Roma, e ne vincerà finalmente la riluttanza, cogliendo l'occasione buona. E qui ha luogo uno degli episodi più infelici di questo romanzo già tanto precario nel disegno e nella realizzazione complessiva. Un episodio da racconto per educande, con la cugina che risolleva il giovane dissipato invogliandolo a soccorrere, mercè l'arte medica fin qui negletta, un contadinello gravemente ammalato; e con i due che trascorrono l'intera notte trepidanti presso il capezzale del piccolo infermo.

Di *Un uomo provvisorio* è stato detto che « è un libro sbagliato, in cui nessuna pagina forse resiste ancora al vaglio di una severa lettura »,[1] che è giudizio che sapremmo pochissimo o punto temperare. L'impressione dominante è un senso di ristagno per pagine e pagine; e ciò perché Sabò, nella cui vicenda si assomma il racconto, è colto in un momento quando più non si offre, o si offre con molta difficoltà, come personaggio suscettivo di vero e proprio sviluppo. La sua inguaribile malattia morale comporterebbe, come soluzione immediatamente plausibile, il suicidio; nel qual caso però il racconto non avrebbe avuto in che consistere. Così, allorché a quello pur balena in mente la eventualità di togliersi di mezzo, tosto l'autore gli mette in bocca il seguente sofisma: « Uccidersi, col mio temperamento, è difficilissimo; perché io non sono veramente infelice. Non ho nulla perduto; perché non ho avuto mai veramente nulla. Di mio, personale, non ho posseduti che questi freddi giochi di cervello; ne sono tuttora ricchissimo, tremendamente ricco ». L'autore ha scelto di far sì che in lui, dalle ceneri del superuomo, rinasca l'uomo: che non era affatto un partito da scartarsi a priori, ma comportava una diversa capacità di graduare il trapasso dalla disperazione alla conversione di Giulio Sabò, una concretezza di motivazioni di cui non v'ha indizio, poniamo, in un passo del seguente tenore: « Il suo spirito, qualunque cosa egli stesso ne pensasse, era come proteso verso una qualche realtà che ne modificasse l'intima struttura ».

S'intende, poi, che neppure in merito alla lingua e allo stile di *Un uomo provvisorio*, il discorso cambia: la medesima inadeguatezza che s'è vista nell'analisi psicologica, quanto in questa c'è di ingenuo, di scolastico, dobbiamo rilevarlo forse specialmente in certi luoghi dove Jovine più mostra di ambire a un tono sostenuto, e a un periodare accortamente pausato e rifinito. Come, per esempio, in questo ritratto di donna: « Veniva da Piazza Barberini, una donna alta, bionda, forme agili e sobrie; il viso eretto, marmoreo sullo stelo del collo niveo; nella mano inguantata il guinzaglio di un cane »; dove fin la punteggiatura denota quello che di insincero, di volontario, è in tale poeticismo.

Pure, benché si presenti così manchevole nell'assieme, questo primo esordio di Jovine lascia qualche volta intravedere quale sia la direzione in

---

1 N. Sapegno, in « Società », giugno 1950, p. 277.

cui egli procederà in appresso con maggiore spontaneità, e quindi con ben altra persuasività di soluzioni fantastiche. Jovine è scrittore essenzialmente autobiografico: non perché sia portato a dar voce al ricordo di esperienze e affetti chiusi gelosamente nel breve cerchio individuale, sì perché nella sua memoria poetica egli accoglie tutto un mondo: la provincia molisana con il suo paesaggio, il popolo che ci vive, dai signori con il loro egoismo ai contadini con la loro miseria secolare e la loro rassegnazione, ma scossa, quest'ultima, di tratto in tratto, da feroci rigurgiti di disperazione. Questo il vero mondo dell'arte sua, a fondamento della quale sta dunque una disposizione evocativa che si diversifica, perché appunto di carattere corale, da quella, di natura solipsistica, dei decadenti.

Quanto al romanzo in questione, il lettore avverte che qualcosa sommuove la pagina, ne dissipa il consueto grigiore, là dove compaiono i molisani di Restano emigrati a Roma, sempre nostalgici del loro lontano paese d'origine, e felicissimi quando il pomposo zio Emilio li raccoglie intorno a sé a discorrere di Restano, a riassaporare il vino di quelle vigne e a scambiarsi notizie circa l'uno o l'altro dei parenti e conoscenti:

.... un ragioniere, tre piccoli commercianti, un usciere, e prole. Piccoli uomini naufragati nella metropoli che non comprendevano e che non era riuscita ad assimilarli.

Si sentivano vivi per la terra lontana che avevano nel cuore: gratissimi a Don Emilio che li aiutava di tanto in tanto a ricostruire il « campanile »..... Don Emilio era al centro: in giro la sua satrapia col piccolo nucleo di cortigiani pallidi e nostalgici.

Si provavano a parlare il dialetto natìo, ma non sempre ci riuscivano; le voci della lingua che avevano appreso tardi, inquinavano il limpido eloquio. Conferendogli un che di meschino e di falso, penosissimo.

Ma Don Emilio era soddisfatto. Sapeva farli vibrare; li rianimava; le pietre grigie, lontane, ridavano a quegli uomini la coscienza di essere qualche cosa. In quel piccolo palcoscenico immaginario che era simbolo di quello lontano, si sentivano protagonisti; rientravano poi nell'ombra dalla quale erano emersi, a riprendere la loro parte nel coro, con voci tenuissime sommerse dal rumore oceanico che facevano tutti.

Qui si annunzia la vena nostalgico-ironica di Jovine, cioè una componente fondamentale della sua ispirazione. Quel solenne Don Emilio, l'alto magistrato in pensione, apre la larga schiera dei « galantuomini », che lo scrittore amerà pungere di preferenza con una satira sovente commista a un sottinteso affettuoso.

In *Un uomo provvisorio* sentiamo ancora interrompersi la monotonia del racconto quando il protagonista si dirige in treno al suo paese e, a mano a mano che s'inoltra in terra molisana, vien rapito dalla memoria e ricondotto al tempo della fanciullezza e degli anni di scuola; e si rivede mentre percorre da studente quel medesimo tratto di ferrovia, e quella volta che volle provarsi al primo cimento dongiovannesco con una occasionale compagna di viaggio: una signora che di rimando lo tratta con spontaneo fare materno, con grande stizza e confusione di quell'imberbe che lui era. C'è poi la prima descrizione che Jovine fa del paesaggio molisano, sin d'ora

guardato non con vaghezza paesistica, sì piuttosto, come gli avverrà quasi sempre in seguito, con un senso di pena al pensiero di coloro che a quella terra avara sono costretti a chiedere, con fatica durissima, di che vivere:

> Una campagna indocile, dura, che ha insegnato a quelli che le chiedono la vita una diffidenza amara, una chiusa malinconia, una parsimonia crudele.

Gli esempi quassù riferiti sono naturalmente ben lontani dal comprovare già completamente dispiegate le doti artistiche del nostro scrittore; sono però indicativi della tematica a lui più congeniale e intorno alla quale si aggirerà fedelmente nei racconti e romanzi successivi, salvo appena qualche altra evasione, d'esito, per giunta, sempre assai dubbio. Tale fedeltà non implica un ripetersi monotono, e infatti non escluderà la sua evoluzione dalla visione favolosa-ironica di *Signora Ava* a una volontà di approfondimento realistico ne *Le terre del Sacramento*. Il suo sarà poi uno svolgimento graduale, anzi diciamo senz'altro lento, se pensiamo a taluni esordi sfolgoranti di scrittori, di ieri e di oggi, i quali, tuttavia, non sempre hanno dato seguito all'aspettativa suscitata al primo venire alla ribalta. Abbiamo visto invece con che impaccio e stento Jovine iniziasse: né toccò una tappa veramente significativa con il secondo libro, apparso per altro dopo un notevole intervallo d'anni. *Ladro di galline* ('40) non apporta modifiche sostanziali alla sua fisionomia di scrittore, seppure di fisionomia è lecito parlare per il momento; ma, d'altro canto, sarebbe inesatto asserire che egli si limiti, ancora in quel volume di racconti, a segnare il passo. Intanto è venuto prendendo coscienza della materia che gli si offre più spontaneamente all'ispirazione; per ciò che concerne il mezzo espressivo, non avrà compiuti progressi decisivi, comunque è innegabile che ora mostra di saper imprimere un andamento più agile al racconto, e se non sempre di poter disporre di una scrittura veramente risolta, questa però ora non soffre più dell'astrattezza e di quel sentore di pedanteria che in *Un uomo provvisorio* la pervadevano largamente. Ma è anche vero che in *Ladro di galline* il narratore non appare inteso a cogliere il modo di essere nell'intimo delle figure che ritrae, il senso schietto delle vicende che le vede protagoniste, ma piuttosto vuol diramare attorno ad esse una vaga atmosfera lirica, che però il più delle volte fallisce lo scopo, non giunge a far presa sull'animo di chi legge. Non va taciuto che, per quanto egli si richiami alla nostra migliore tradizione narrativa, dal Nievo e dal Manzoni al Verga (il che si desume meglio dalle sue opere più riuscite), in un primo tempo non si esime dal perseguire l'ideale di una prosa esatta e insieme lievitata di spunti ed estri fantastici: ideale rimasto ad influenzare, tra i nostri scrittori, pure quelli avviati alla ricerca di soluzioni decisamente narrative, anche dopo che la prosa d'arte, da un canto, e dall'altro la proposta bontempelliana di «vestire di meraviglia le cose più comuni», ebbero da un pezzo esaurita la loro stagione.

Prendiamo il racconto da cui s'intitola la raccolta. Non sapremmo an-

dar oltre il semplice sospetto che l'autore, nello stenderlo, si sovvenisse di *Jeli il pastore*; in ogni modo gioverà il richiamo all'esempio verghiano, non per istituire un vero e proprio confronto, che sarebbe fuor di senso, sì piuttosto per sincerarsi di come il voler improntare a una suggestività liricofiabesca il personaggio, induca in definitiva l'autore a non saper più precisare quale dovrebbe essere il connotato fondamentale di quello. Una creatura elementare? Un'anima eternamente fanciulla? In verità ne è venuto fuori, bisogna dirlo, qualcosa di molto vicino a un fenomeno patologico, a un caso di infantilismo: perché quel personaggio appare al tutto incapace di sentire umanamente, sia pure alla maniera degli spiriti semplici. Con più interessamento si fa leggere *Malfuta o della fondazione di un villaggio*, anche perché vi troviamo anticipato il gusto al quale Jovine si conformerà con *Signora Ava*, cioè di trasferirsi con l'immaginazione in un'epoca assai remota, a rivivere i casi della vita molisana di allora. Malfuta è un misero borgo posto in cima a un colle; roso per secoli lentamente ma implacabilmente dalle acque, ormai la frana è sul punto di ruzzolarlo giù a valle; ma gli abitanti, radicati come si sentono tra quelle consunte pietre e avvinti da una superstizione che, nei loro animi primitivi, è la religione stessa del luogo, si decideranno molto riluttanti e solo agli estremi a trasmigrare nel villaggio nuovo. Ben colto è il sentimento di quella natura orrida e minacciosa, e la decrepitezza di Malfuta è descritta con notevole efficacia:

.... tutte le case sembravano fichi d'autunno, striate dagli spacchi, con tegoli grommosi disordinati, pendenti dai tetti e che a una scossa minima sarebbero precipitati per scoprire lo scheletro delle travi di quercia, nere di fumo secolare.

Il dramma degli abitanti vi è invece guardato piuttosto dall'esterno; la coralità del racconto riesce alquanto generica, e qualche figura che si solleva isolatamente non è fermata con una fisionomia sua propria, sia pure con rapido tratteggio, da far sì che il quadro d'insieme venga più mosso e variato.

Infine c'è da menzionare *Dieci settimane*, che ci sembra di dover anteporre agli altri racconti di questo volume. Jovine lì si rivela il fine ironista che seguiteremo a conoscere e ad apprezzare sempre meglio in tante sue pagine. Ecco intanto il personaggio che narra, rivedersi con animo affettuoso e divertito allorché, con l'abito delle occasioni e in testa la bombetta, lascia il paesello per recarsi in città ad assumervi un posto di istitutore in un collegio; e quindi eccolo alle prese con gli allievi, e che allievi!, e lui sempre svagato, e che non sa a che santo votarsi tra l'imperversare incessante del baccano e i continui malestri di quegli indemoniati. Ma l'ambiente del collegio appare descritto dietro la spinta di un'immaginativa alquanto artificiosa, dal fare allusivo e piuttosto sofisticato. Si veda la figura del direttore, con dei modi ambigui e con un tic, che dovrebbero sottintendere al-

cunché di inconfessabile; e quella sua misteriosa famiglia, nonché quella fantomatica figlia che desta speranze di vizio sempre eluse negli allievi. I ritratti dei quali ultimi neppur essi, specie un Mastrigli o un Brunetti, si sottraggono all'impressione di un ammanieramento. Un collegio, che ricorda da vicino questo, lo ritroveremo, però suscitato da un'ispirazione più lineare e scevra da secondi sensi intellettualistici, in *Giustino D'Arienzo*.

Con *Signora Ava* ('42) Jovine ha scritto, a volerci attenere a un giudizio di stretta osservanza estetica, l'opera sua migliore: per il livello d'arte in complesso conseguito, e per le parti che, veri pezzi da antologia, si spiccano sul resto quanto a forza di rappresentazione, duttilità di linguaggio, finezza stilistica.

Questo romanzo ci trasporta a Guardialfiera tra l'ultimo scorcio della dominazione borbonica e l'avvento dell'unità. E abbiamo un ampio affresco, dove risaltano alcuni protagonisti, tra figure e figurine, e si sviluppano alcuni nuclei narrativi particolari, che però trovano il dovuto raccordo nello sfondo d'assieme. Specialmente la prima parte è quella che più rende l'idea dell'affresco, con al centro il vecchio palazzo dei tre fratelli De Risio: un vecchio canonico, un ex-ufficiale napoleonico, e infine Don Eutichio, rinsecchito e avaro, e implacabile vessatore dei contadini. Vengono poi i giovani nipoti Carlo e Antonietta, e quindi la corte, con il prete Don Matteo Tridone, e Pietro Veleno, e Marietta, Fugnitta e così di seguito. Quindi ancora il restante ambiente paesano: il notaio, della cui malizia usuraia pagano le spese sempre, ovviamente, i contadini; il così detto flebotomo, cioè un cerusico praticone, ma assai dedito al culto di Bacco, e poi preti ancora, tanti preti. Nella seconda parte c'è molto più movimento; anzi vi prepondera, e un po' esorbita, il romanzesco, con la fuga di Pietro e il suo arruolarsi tra i banditi guidati dal Sergentello, che resistono ai garibaldini e alle truppe del nuovo re; e l'incontro di Pietro con Antonietta in un istituto di suore, donde la giovane si trafuga al seguito dell'ex-garzone di cui è da un pezzo innamorata, e poi le nozze dei due benedette da Don Matteo; e quindi infine la lunga cavalcata nella speranza di trovare scampo nelle terre del Papa.

Questo, si capisce in termini molto scorciati, il mondo di *Signora Ava*: un mondo trapassato, ma vivo attraverso la memoria dell'autore, che da ragazzo doveva averne inteso lungamente favoleggiare nelle sere a veglia accanto al focolare. Per cui i Don Beniamino, i Don Eutichio, Don Matteo gli erano diventati assidui alla fantasia, quindi è che, dopo trascorsi così lunghi anni, tornano ancora ad insistere con le loro larve dilettose, essendosi incorporati, vorremmo dire, nell'infanzia medesima del novellatore, assieme a quanto già in questa c'è di nostalgico, di tramezzante, se ci facciamo a ripensarla col dolce delirio dell'età perduta. Lo stesso modo di intitolare il romanzo rimanda al sentimento di fondo che spinge Jovine a fermare, una volta per tutte, queste storie discese di generazione in generazione. *O tiempo da Gnora ava* dice proverbialmente il popolo del Molise

con allusione a un'epoca assai remota e imprecisabile. Inoltre troviamo scritto in un punto:

> Era il periodo dei racconti, delle favole, del ricordo di motti arguti, delle elencazioni delle genealogie.... i più vecchi si compiacevano di questa funzione di cronisti e, senza volerlo, con quell'operazione naturale della mente che è volta a rendere armoniche le disarmonie del passato, davano ai semplici fatti narrati un ritmo di favolosa invenzione.... Il passato così inconsapevolmente composto e armonizzato si coloriva di bellezza.

Dove ci viene offerta l'esatta chiave di lettura. C'è però da aggiungere che, se quel passato così adagiato e conchiuso nel suo tempo di favola, addirittura si smarrisse in una notte immemorabile, cesserebbe dal suggestionare chi ne abbia avuto sentore, almeno nel senso particolare in cui esso lievita nell'animo del nostro scrittore, e circola ancora nella sue vene, giacché è pur sempre il tempo dei suoi nonni e trisavoli. D'altra parte egli non può tacersi che quello a cui va il suo accorato ripensamento, è nondimeno un mondo di prepotenti e di vittime, per cui non può proprio soffocare in sé il senso della giustizia e della solidarietà verso gli oppressi e gli sfruttati, tanto più che la simpatia per questi è in lui particolarmente spiccata e spontanea. In questo gli viene in soccorso la vena ironistica, cioè nel poter ricomporre in armonia l'afflato nostalgico e insieme l'ineluttabilità del giudizio morale.

L'ironia di Jovine è variamente modulata, e nel suo raggio s'avvicendano il grottesco e il caricaturale, la satira e la comicità tutta dispiegata. La quale ultima si può vederla fare la sua miglior prova, con un ritmo che cresce man mano per diventare incalzante e infine travolgente, durante la lotta sorda tra Don Matteo e Don Girolamo, l'irriducibile somaro, nell'episodio che culmina in queste battute:

> Don Matteo abbandonò la cavezza, saltò sul ciglio della strada e si scagliò con tutta la sua forza su Don Girolamo. L'asino girò con acrobatico movimento su se stesso e il prete precipitò nel fiume. Il colpo di groppa era stato così netto ed efficace che il prete navigò verso il basso, diritto, a braccia larghe con la sottana aperta ad ombrello.

Don Matteo è certamente la figura più felice e memorabile del romanzo. Compare sin dalla prima pagina, intento a uccellare ai passeri:

> Dritto in piedi il suo corpo aveva un'asciuttezza dura e giovanile; il ventre piatto, il fianco snello, e una rapidità un po' scattante e sbilenca per un ritegno innaturale dei movimenti dovuto alla compostezza dell'abitudine sacerdotale.

Che è un ritratto guidato da una straordinaria intuizione, da una sapienza veramente non comune nel far trasparire dal sembiante fisico il carattere del personaggio. Qui è uno dei punti in cui maggiormente si sente che l'autore ha meditato a fondo l'esempio manzoniano. Il quale esempio, accanto

a quello del Nievo (quanto alla lezione del Verga, alla quale pure, pressoché concordemente, i critici si sono richiamati, noi la riscontriamo di più nelle *Terre del Sacramento* ma, dobbiamo aggiungere, non altrettanto bene assimilata), ha presieduto largamente alla fantasia di Jovine nel corso del suo raccontare: s'intende, senza comprometterne l'autonomia, o soltanto in qualche tratto appena. Così, ad esempio, e l'osservava già il Russo,[2] là dove vediamo Don Matteo, in un'osteria di campagna, emulare troppo da vicino la fatale sbadataggine di Renzo Tramaglino. E così pure, nel finale, di stampo manzoniano è quel clima di convalescena spirituale in cui vediamo i due briganti rinsaviti far gruppo attorno a Don Matteo benedicente; dove, per l'esattezza, piuttosto che la presenza del modello in sé e per sé, è quel tono particolare a convincere poco, perché non sopportato dal complessivo carattere della vicenda e dei personaggi. Ma dal Manzoni Jovine ha attinto altresì la misura dell'ironia con la conseguente inclinazione, che è un modo di disporsi interiormente prima che stilistico, all'uso della litote.

Gli altri personaggi, ciascuno in proporzione all'importanza annessagli nel disegno generale, tutti ugualmente appaiono trattati con mano sicura; solo forse il Colonnello meritava di essere colto meno in iscorcio, con maggior pazienza analitica conforme alla complessità psicologica, che in lui ci si lascia invece poco più che immaginare.

Nel '45 il nostro autore pubblica *Il pastore sepolto*, una nuova silloge di racconti, nei più impegnativi dei quali, e cioè in quello omonimo e in *Giustino D'Arienzo*, egli si conferma nell'ispirazione memorialistica di *Signora Ava*, con esiti artistici, se non superiori, neppure troppo al di sotto dei momenti esteticamente più salienti di quel romanzo. *Il pastore sepolto* è una storia di derivazione più o meno direttamente autobiografica, essa ancora, e forse più sensibilmente di altre, trasferita in una dimensione fiabesca, senza che però smarrisca i tratti fondamentali della realtà da cui muove originariamente. Il nucleo lirico risiede nel rivagheggiamento elegiaco che il protagonista viene intrattenendo con la sua fanciullezza, quando lo portava verso la giovanissima zia Alba un affetto che era piuttosto un inconsapevole primo amore, per l'accavallarsi in quell'animo appena dischiuso, di moti teneri o gelosi, trepidi o corrucciati e dispettosi. Sullo sfondo ancora un mondo diviso in ricchi e poveri, proprietari e contadini, in un momento storico sempre ben riconoscibile, e cioè al tempo dell'emigrazione del bracciantato meridionale con il relativo periodo di incertezza per il capitale agrario e con qualche crollo di antiche ma ormai non più solide fortune. La paura della miseria entra come un incubo nella casa dove vive il ragazzo, contraffacendo perfino il solenne aspetto patriarcale del nonno, ora indotto da una specie di fissazione alla ricerca di un tesoro sepolto, per fronteggiare l'imminente tracollo finanziario. E quando la speranza del tesoro, che ha illuso un po' tutti, si rivela falsa, la zia Alba, innamorata di

2 Nei *Narratori*, terza ediz., Milano-Messina, 1958, p. 346.

un giovane del luogo, esce in questo patetico sospiro: « Avevo tanto bisogno di denaro. Non volevo che lui mi prendesse come una pezzente ».

Giustino D'Arienzo offre forse una risoluzione fantastica anche più completa; perché, in verità, nel *Pastore sepolto* circolava un sia pur leggero sentore di letteratura, in certa sottigliezza di accordi e in talune sottolineature un po' troppo insistite (per esempio, il sorriso della statua condotto a uno studiato effetto di lieve ossessione, fino al tocco rapido, ma sempre un po' predisposto, con cui il capo spiccato di quella viene accostato al volto di Albamaria caduta in svenimento, perché ne risalti « la stessa marmorea immobilità »). In *Giustino D'Arienzo* l'afflato lirico non è mai disturbato da inframmettenze d'altra sorta. Giustino è ancora un povero giovane provinciale che fa l'istitutore in un convitto, e gli avviene di innamorarsi della sorella di un allievo. Dapprima la fanciulla gli corrisponde, ma poi, di natura capricciosa e volubile, lo disinganna. Un caso assai semplice, come si vede; ma il pregio del racconto va cercato nel compiuto accordo degli stati d'animo del giovane con il tono in cui vengono risuscitati nel loro alternativo trascorrere dalla speranza allo sconforto e alla soffocata disperazione finale, allorché le parole del collega ubriacone, futili in apparenza e insignificanti, stanno invece come il ribadito suggello al suo destino di povertà. Va cercato, il pregio del racconto, nel ritratto del giovane Angrisani, pateticamente consapevole della malattia che lo condurrà a morte: nella figura del direttore, che sotto quell'impenitente enunciare sentenze e paradossi, lascia trasparire un fondo amaro e disincantato, nonché nella figura della madre della fanciulla, ben centrata nel suo comportarsi di donna ricca ma senza finezza (« Lo invitava a mangiare, gli versava da bere con l'insistenza che si adopera per chi ha molta fame per lunghi digiuni e che solo casualmente capita a contatto con una provvisoria ricchezza di cibi prelibati »).

Nel '45 apparve pure *L'Impero in provincia*, che comprende sei episodi di vita fascista in un piccolo centro del Molise; dei quali però due appena, *Il monumento* e *Martina*, ripropongono la vena migliore di Jovine, e sono quelli in cui i fatti narrati si distanziano in un tempo ideale, quasi ancora il tempo della « *Gnora ava* ». Mutano i connotati esteriori, ma il colore, l'atmosfera, e diresti perfino i protagonisti, sembrano quelli stessi; ma si capisce che con *l'Impero in provincia* l'autore mirava altrove, ancorché nei due esempi testé menzionati il suo sentire più spontaneo riprenda il sopravvento al ricordo di certi fatti.

Il suo vero intento era di trascrivere i nefasti fascistici in forma di cronaca satirica, ma si sente che c'è qualcosa ad esacerbarlo ancora troppo perché possa esprimersi con quella fantasia riposata di cui anche la satira ha bisogno in qualche modo. L'indignazione non va oltre l'ambito psicologico, per diventare lievito morale e quindi coefficiente di poesia; in complesso si avverte l'affanno di uno che, costretto a tacere per lungo tempo, ora voglia dire tante cose insieme, e così viene affollando fatti su fatti, no-

tazioni su notazioni. Il che si mostra con particolare evidenza ne *La vigilia*. Qui la vigliaccheria degli squadristi, la loro idiozia, la prontezza dei ricchi ad entrare in combutta con essi, l'ipocrisia dei preti e via continuando, tutto vuole avere perentorio risalto, ma con scapito del respiro narrativo. Nella *Casa delle tre vedove* e *La rivolta*, è assente un nucleo drammatico ben definito, e c'è un disegno alquanto impreciso e divagante, né alcuno dei personaggi si sbalza con risolutezza. Mentre un giudizio meno limitativo daremmo di *Michele a Guadalajara*, che è la storia di un barbiere squattrinato, che un infido amico esorta a farsi volontario per la Spagna, perché lui intanto possa godersene la moglie. La vicenda, è vero, ha qualcosa di schematico; inoltre ci sono delle descrizioni, dei tratti paesistici in sé belli, ma piuttosto avulsi dall'interesse centrale del racconto. C'è anche però la soffocata amarezza etico-politica dello scrittore, quale non troviamo così intensamente espressa in nessun altro di questi episodi.

* * *

Il volume *Tutti i miei peccati* ('48) rappresenta, a nostro avviso, una data considerevole nella carriera di Jovine; e ciò anche se, dei due racconti di che esso consta, il primo si presenta esteticamente pressoché nullo, ad eccezione forse, come voleva Cecchi,[3] delle poche pagine d'esordio, quando la protagonista rammemora il disagio di ragazza provinciale da poco emigrata nella città, che l'invadeva specialmente a scuola, tra le compagne di tanto più evolute e smaliziate di lei. Certa problematica o casuistica morale era estranea agli interessi più genuini del nostro autore. Pure, egli lascia intendere di essere alla ricerca di un modo di raccontare alquanto diverso dal precedente, e ce ne dà più chiaro indizio in *Uno che si salva*, che è l'altra di queste due narrazioni. Egli ormai si avvia a scrivere, quand'anche non le stia già scrivendo, *Le terre del Sacramento*. Anche se l'atteggiamento nostalgico-favoloso non scomparirà mai del tutto dalla sua ispirazione, adesso mira ad oggettivare assai più del solito i casi della sua esperienza, a dominarli con una più approfondita e circostanziata analisi: in *Uno che si salva* in rispetto alla psicologia dei personaggi; successivamente, nell'ultimo romanzo, altresì in rapporto all'ambiente che li esprime.

Del resto viene naturale chiedersi perché mai in *Uno che si salva* lo scrittore senta il bisogno di riaffrontare un'altra volta ancora il tema del giovane in cerca di far fortuna fuori dalla sua angusta provincia. È evidente che un tale argomento egli vuol motivarlo e rappresentarlo con maggiore ampiezza. Quindi avviene che Siro Baghini, se ricorda da vicino il protagonista di *Dieci settimane* e *Giustino D'Arienzo*, se ne diparte poi quanto al modo, introspettivamente più definito, in cui viene ritratto. Accanto alla

[3] Nell'*Europeo*, 31 ottobre 1948.

commozione lirica c'è ora una più decisa volontà di conoscenza. E potrà essere questione di preferenze personali, ma noi anteponiamo il racconto in parola al *Pastore sepolto* e allo stesso *Giustino D'Arienzo,* nei quali gran parte dei critici ha riconosciuto le cose più felici di Jovine, dopo *Signora Ava.*

Siro Baghini, stanco di fare il maestro elementare in quell'orribile tana, come lui la chiama, che è la scuola del suo paese, si reca a Roma col pretesto di dovervi dare gli esami universitari, ma in realtà coll'intenzione di sistemarvisi per sempre. In quella città però finisce per cacciarsi nei guai e, accecato dal dispetto, dai rovesci di fortuna, poco gli manca dal macchiarsi di omicidio. Fortuna vuole che una brava compagna di studi gli apra gli occhi, persuadendolo a tornarsene in paese.

Questo Siro è seguìto assai bene dall'autore nel gran tedio che lo intristisce in provincia, quindi nel complesso di sensazioni che prova man mano che si approssima alla città e durante la permanenza in questa, e nella mutevolezza, tipica in lui come in tutti gli spiriti velleitari, fatta di subitanea confidenza in sé stessi e di altrettanto precipitosa sfiducia. In talune pagine, che sono forse le più belle, si fa poi evidente la commozione autobiografica, come in questo esempio:

> Verso sera si svegliò nettamente; la gente che montava nelle stazioni prossime a Roma era diversa da quella che il treno aveva raccolta lungo la strada; montavano ragazze che erano scese dalle corriere con gli sci in spalla, con i volti arrossati dal freddo dei monti e i capelli sciolti sul collo, le svelte anche chiuse nei pantaloni che avevano un moto di inconsapevole e gentile lascivia.
>
> Si spostavano agili tra le panche del vagone che tentavano di attraversare per collocare il loro bagaglio. Era un branchetto di otto o dieci tra ragazze e ragazzi di poco più giovani di Siro che facevano una gazzarra gioiosa mescolandosi tra loro con una cameratesca scioltezza, dandosi del tu, chiamandosi per nome. Ognuno di questi ragazzi aveva due o tre ragazze tra bionde e brune, tutte di vita snella, di petto turgido che si offrivano docili ai loro discorsi, alle loro facezie e certamente, anche, alle loro profferte d'amore.

Ma anche l'occhio di Siro non potrebbe guardare in modo diverso, né altri potrebbero essere i suoi pensieri. Più in là s'incontrano i ricordi dell'università: la voce annoiata del bidello, la conoscenza con qualche collega, i pareri tra studenti circa l'indole di questo o quell'altro docente, circa la difficoltà di un certo esame. Medesimo è quel sentore di vita vissuta visto poc'anzi.

Accanto a Siro, vanno menzionate altre figure notevoli, cominciando dalla madre, una donna amorevole col figlio fino all'eccesso, eppure incapace a trattenersi di ricordargli sempre l'antico prestigio familiare ora decaduto, ma che lui deve ristabilire a costo di grandi sacrifici. Il che chiarifica anche il particolare ambiente in cui il giovane si muove. Ma di più resta impressa la prostituta di campagna, selvatica e affamata, ma sommessa e generosa donatrice d'amore. E la pensione cittadina con la varietà dei suoi tipi; tra cui c'è Anna che, per quanto raffigurata sobriamente, riesce alla compietezza

di un vero carattere; mentre poco credibile risulta Emma, perché troppo edificante nel suo ruolo di ragazza sennata e laboriosa.

Le terre del Sacramento videro la luce nel '50, appena qualche tempo dopo la scomparsa dell'autore. Scomparsa che s'inacerbisce ancora al ricordo, specie se ci facciamo a considerare, oltre quanto di già risolto si contiene in quella fatica estrema, quanto essa lasciava altresì sperare da Jovine per il futuro. La sua consapevolezza artistica e morale erano ormai pervenute a una maturità piena, e assai breve passo gli rimaneva al coronamento intero delle promesse che di grado in grado era venuto adempiendo nel corso dell'opera sua.

Teatro della vicenda è sempre il Molise. Siamo precisamente a Calena (nel quale nome si finge la cittadina di Isernia), ai tempi della marcia su Roma, quando anche tra quelle contrade sperdute irrompe la ribalderia dei fascisti, nelle cui famigerate squadre tosto naturalmente s'indrappellano i figli degli agrari a reprimere i tentativi, del resto sparuti, di insurrezione da parte di una massa contadina dotata di scarsissima o punta consapevolezza dei propri diritti. Tra Calena e Morutri si stende un vasto feudo terriero di proprietà dell'avvocato Cannavale, un dissipato libertino che, dopo aver dato fondo agli altri suoi averi, non può far conto di quelle terre che nessuno osa dissodare, essendo una volta state del vescovo e poi espropriate dallo Stato, per cui ora vi circola attorno una superstizione di intangibilità, pena l'ira del cielo. Questa superstizione pensano i preti a rinfocolarla di continuo tra quella gente semplice. Senonché una Laura De Martiis, cugina e poi anche consorte del Cannavale, si adopera a convincere i contadini a coltivare le terre del Sacramento, come le chiamano; mentre si serve delle sue amicizie altolocate per ottenere dal Credito Meridionale il denaro necessario alla bisogna. Ma chi veramente l'aiuta è Luca Marano, che essa ha saputo conquistare alla sua causa, invogliandolo a fare opera di persuasione tra i paesani. Luca è un figlio di contadini, ma che ha studiato in seminario e ambisce alla laurea; ha idee vagamente socialistiche, o piuttosto nutre un socialismo istintivo, giacché non ha soldi né libri per istruirsi bene. Siccome l'astuta donna gli promette l'enfiteusi perpetua per coloro che consentiranno a lavorare, si capisce come egli si faccia in quattro per assecondarne il disegno, né fiuta minimamente il raggiro. Il quale però non tarda a scoprirglisi alle prime ingiunzioni di sfratto per i contadini, che s'erano illusi di sistemarsi per sempre nella terra intanto restituita a fecondità dal loro sudore. Allora Luca, dopo aver sperato invano nel favorevole intervento di Laura Cannavale, che intanto, come se nulla fosse, se ne sta a Sanremo in villeggiatura, decide di opporre resistenza, con i suoi, alle bande fasciste spalleggiate dai carabinieri, e cade in uno scontro a fuoco assieme ad altri.

Quando fu pubblicato questo libro, la critica si trovò concorde nel sottolinearne gli aspetti positivi, come pure nel rilevare la scarsa incisività della scrittura in parecchie pagine. Scrittura che Cecchi definì: «meramente informativa.... così senza levità e trasparenza, che se ne patisce l'in-

gombro ».[4] De Robertis: « una lingua pulita certo, limpida, ma un poco esangue, che corre via, che non fa presa, per nulla aiutata (o nutrita) di succhi buoni ».[5] Russo infine: « Talvolta si può avere il sospetto che la rappresentazione sia realisticamente esatta e felice, ma mancante di una vena di canto ».[6] Che sono giudizi tutti da condividere. Occorrerà però tener presente che l'autore non poteva appagarsi ormai più del modulo musicale di *Signora Ava*, e che al modo stesso che si studiava di pervenire a una raffigurazione decisamente realistica del suo Molise, così, ovviamente, tendeva a un linguaggio che facesse corpo intimamente con le cose, sì che da queste infine, più che dal commento del suo affetto nostalgico, si sprigionasse la poesia. Ed è però vero che questo nuovo linguaggio egli non conquista ugualmente per tutto il romanzo, e ciò avviene appunto in quelle parti che restano con alcunché di arido, di troppo prosastico.

In ogni caso *Le terre del Sacramento*, apparse in piena polemica neorealistica, sono, se non l'unico, certo uno dei pochissimi esempi in cui si può riconoscere tradotta in atto l'esigenza di un rinnovamento dei contenuti e di una più appassionata aderenza ai problemi sociali e politici, alle sollecitazioni storiche. Uno dei meriti fondamentali di Jovine (e che gli venne subito riconosciuto dalla critica di tutte le estrazioni), è di aver fatto suoi i principî di quella poetica sceverandone quello che apparteneva alla polemica, cioè osservando quella fedeltà al modo di essere obbiettivo delle cose, che l'artista, pur nel trasporto del suo credo morale e politico, deve sempre osservare. Il che però non toglie che l'artista incarichi uno o più dei personaggi, degli ideali ai quali lui si rivolga con più calorosa simpatia. Il quale ruolo, qui nelle *Terre del Sacramento* lo adempie Luca Marano, che è sì l'« eroe positivo » del romanzo, senza però riuscire un personaggio apostolico. Non esorbita infatti da una misura credibile quella sua fondamentale onestà che lo spinge a disfarsi dell'abito di chierico prima che sia troppo tardi per non mentire a se stesso e agli altri; e che gli fa paventare di poter un giorno ridursi anche lui, come tutti gli altri professionisti del giure, a Calena e altrove, a sfruttare i poveri a vantaggio dei ricchi; e che infine gli suscita quella disperata ansia di giustizia che gli costerà la vita.

E siccome l'obbiettività di uno scrittore non comporta certo che egli disconosca da che parte stia il bene e da che parte il male, è ovvio che la solidarietà umana del nostro s'indirizzi alle vittime e a tutti quelli che sono con loro a imprecare ai sopraffattori di sempre. È ovvio che egli implicitamente plauda alla generosità di un Gesualdo, alla specchiata onestà di un Filoteo Natalizio, a Don Giacomo Fontana, un prete assai diverso dai colleghi, e capace di riflessioni di questo tenore: « Sono venti secoli che in nome di Cristo si fa di tutto per ritardare l'avvento della giustizia sulla terra. Si

---

[4] Nell'*Europeo*, 6 agosto 1950.
[5] Nel *Tempo* illustrato, 12-19 agosto 1950.
[6] Nei *Narratori*, ed. cit., p. 354.

impedisce che la forza interna della società abbia il suo sviluppo. Si mettono i poveri contro i poveri, gli sciagurati contro gli sciagurati ». D'altra parte Jovine, nei confronti di coloro tra i suoi personaggi, in cui, diciamo così, ha dimora il male, non si abbandona alla polemica, ma cerca di scrutarli a fondo, di gettare luce sui motivi della loro umanità dimidiata: di capirli, s'intende nel solo senso che questo termine ha in arte, cioè rappresentarli nel riflesso della loro natura individuale e dell'ambiente di cui sono espressione.

Tornando per un momento a Luca Marano, preciseremo che se nella sua vicenda si colorisce ancora il destino dei Giustino D'Arienzo, dei Siro Baghini, al tempo stesso però il suo dramma appare parecchio differente. Lui non pecca di velleitarismo, semmai di idealismo e per un eccesso di confidenza in altrui. E se lui medesimamente finirà sconfitto, la disperazione dei contadini di Morutri sul suo cadavere è cosa ben diversa dal grigio flutto di una vita senza significato che si richiude su quegli altri naufraghi. La sconfitta di aspirazioni come quelle sue non può essere che temporanea: « Luca Marano, spada brillante.... Per noi fame e disperazione — ma per i figli paradiso e pane », dice la bellissima lamentazione di quei contadini.

Dove *Le terre del Sacramento* restano piuttosto in ombra è, a nostro avviso, nello scarso approfondimento del mondo dei ricchi per il tramite di un qualche personaggio meglio individuato. Di tipi, e figure e macchiette di lì ritagliate, per altro con estro assai vivo, ne abbiamo di diverse; non ce n'è, invece, che raggiunga la pienezza di un vero e proprio carattere. Il medesimo difetto andrebbe rilevato per ciò che si riferisce all'ambiente contadino; se non fosse che qui una guardatura d'insieme, un trattamento collettivo, per così esprimerci, tenendo conto della prospettiva in cui l'autore si colloca e del momento storico al quale si richiama —, può, almeno fino a un certo punto, convenire bastevolmente alla raffigurazione di uno strato sociale ancora pressoché inedotto e indifferenziato.

Ma l'esigenza di dar vita a una figura in cui si avverasse una sintesi fantastica delle caratteristiche del mondo feudale-borghese con quelle peculiari alla individualità irripetibile del personaggio, doveva essere un'esigenza ben sentita dallo scrittore quando concepiva Laura De Martiis, sebbene poi finisse per trascriverla in modo un po' troppo sommario. Di questa Laura ci si dice che da ragazza denotava delle qualità non spregevoli, accanto a una non eccessiva sensibilità. Era tenace e risoluta nel mandare ad effetto i suoi voleri, parecchio ambiziosa; ma quest'ultimo non è necessariamente un difetto morale. Gli ideali dei quali Laura si viene imbevendo sono quelli dei Santasilia, dei Pietracatella e di altra gente della medesima risma: tra costoro il denaro è tutto perché può tutto. E così quando Laura si vede a un passo dalla povertà, non esita a farsi la tramatrice d'inganni che conosciamo, pur di sventare quello spauracchio. In ogni modo essa non è una natura deliberatamente malvagia: quando la vediamo recarsi con Luca alla cerimonia della riconsacrazione delle terre, e la vediamo stringergli la mano e

sorridergli, lì essa è sincera, e c'è da credere a quel sentimento di gratitudine e a quel ritorno di indifesa muliebrità:

Laura allungò la mano libera verso Luca, sorridendogli affettuosamente. Luca la strinse e si sentì all'improvviso un tuffo al cuore. La guardò fissa negli occhi per qualche istante, con uno sguardo ardito; il primo da quando la conosceva. Il sorriso di Laura si spense, e Luca, con un gesto meccanico, frenò il passo brioso del cavallo.

Eppure, si dirà, essa trova perfino il coraggio di divertirsi spensierata, mentre il tranello da lei ordito si conclude nel sangue. Ora, qui proprio sta l'aspetto più felice dell'intuizione avuta, riguardo a lei, dall'autore. Laura non è né cattiva né buona, se ci è lecito togliere in prestito queste metafore; quello che aveva di buono sarebbe stato degno di miglior causa, ma essa appartiene a una categoria sociale che non vede, perché non sa vedere, al di là dell'utile proprio; condivide una mentalità cui non sfiora neppure il dubbio che i cafoni di Morutri, o di qualsivoglia altro luogo, non siano che degli oggetti, strumenti materiali come altri, all'avveramento di un così strenuo credo utilitario. Dunque la storia di Laura varrebbe a illuminare con efficacia il grado di snaturamento in cui versa il mondo feudale-borghese, se, dal punto di vista fantastico, questo personaggio riuscisse, così come appare ben ideato, altrettanto pienamente sfruttato, se pervenisse, insomma, alla concreta evidenza dell'immagine poetica.

PIERO DE TOMMASO

BIBLIOGRAFIA

Opere. — 1. *Un uomo provvisorio* (Modena, 1934); 2. *Ladro di galline* (ivi, 1940); 3. *Signora Ava* (Roma, 1942); 4. *Il pastore sepolto* (ivi, 1945); 5. *L'Impero in provincia* (Roma, 1945); 6. *Tutti i miei peccati* (Torino, 1948); 7. *Le terre del Sacramento* (ivi, 1950). Tutte queste opere sono state ristampate dall'editore Einaudi. — Jovine scrisse anche una commedia, *Giorni che rinasceranno*, che venne recitata alla Radio dalla compagnia Stoppa-Morelli, e poi al « Quirino » nel maggio '48.

Critica. — Su *Un uomo provvisorio*: F. BERNARDELLI, nella *Stampa*, 12 marzo 1936; R. BISIGNANI, in « Universitàà fascista », dic. 1934; F. CAPECCHI, in « Circoli », dic. 1934; G. GIACOBBE, in « La moda », genn. 1935; S. GUARNIERI, nel « Leonardo », febbraio 1936; M. GUIDI, in « Italianissima », s. d.; L. MANGO, nel *Popolo di Brescia*, 28 gennaio 1935; M. MASCIOTTA, nel *Corriere adriatico*, 26 genn. 1935; N. PADELLARO, in « Quadrivio », 30 dic. 1934; A. PICCONE STELLA, in *Roma*, 27 dic. 1934; G. POLVERINI *nell'Italia letteraria*, 15 dic. 1934; S. ROSATI, in « Rassegna italiana », marzo 1935; G. ROVIDA, in « Tempo nostro », nov. 1934; M. TERMANINI, nella *Gazzetta dell'Emilia*, 15 genn. 1935; G. TRECCA, nel *Popolo di Sicilia*, 9 genn. 1935; A. TONA, nei *Diritti della Scuola*, 2 gennaio 1935; G. URBANI, nel « Pensiero », aprile-maggio 1935; A. ZAMBONI, nel *Polesine fascista*, 27 dic. 1934; G. ZANELLI, nel *Giornale di Genova*, 12 genn. 1935. Si veda poi: *Voce di Napoli*, 7 genn. 1935; *Il lavoro fascista*, 10 genn. 1935; *Il lunedì*, 14 genn. 1935; *Aspetti letterari*, 4 maggio 1936.

Su *Ladro di galline*: M. ALICATA, in « Oggi », genn. 1941; G. BELLONCI, nel *Giornale d'Italia*, 19 genn. 1941; L. BIGIARETTI, in « Augustea », nov. 1948; F. BIONDOLILLO, in

« Quadrivio », 16 febbr. 1941; G. Del Pizzo, nella *Tribuna*, 28 nov. 1940; E. De Michelis, nella « Nuova Italia », genn. 1941; F. Martinazzoli, nella « Rassegna nazionale », marzo 1941; A. Mele, nel *Meridiano di Roma*, 11 genn. 1942; A. Piromalli, nel *Meridiano di Roma*, 11 genn. 1942; S. Rosati, nell'« Italia che scrive », nov.-dic. 1940; A. Piccone Stella, nel *Secolo XX*, 16 febbr. 1941; G. Susini, nel « Libro italiano nel mondo », genn.-febbr. 1941; G. Zanelli, nel *Giornale di Genova*, 31 dic. 1941. E poi ancora: A. O. Albanese, in « Quadrivio », 6 luglio 1941, e Mercurio, nel *Piccolo*, 5 apr. 1941.

Su *Signora Ava*: S. Benco, nel *Popolo di Trieste*, 10 ott. 1942; Fer, nell'*Osservatore romano*, 21 genn. 1942; A. Frateili, nella *Tribuna*, 13 giugno 1942; P. Majerù nel *Meridiano di Roma*, 19 luglio 1942; A. Mele, in « Atesia Augusta », agosto 1942; A. Piccone Stella, nel *Messaggero*, 7 nov. 1942; A. Piromalli, in « Quadrivio », 21 marzo 1943; G. Prosperi, in *Nuovo Occidente*, 6 febbr. 1943; F. Rodano, in « Primato », 15 ott. 1942; L. Russo, nel *Mattino*, 29 luglio 1942. Cfr. pure: *Il giornale d'Italia*, 7 maggio 1942; *Settegiorni*, 25 luglio 1942; « Romana », dic 1942; *Roma fascista*, 4 marzo 1943.

Su *L'Impero in provincia*, *Il pastore sepolto*, *Giorni che rinasceranno*: A. Lami, *Il giornale dell'Arte*, 30 ag. 1948; O. Lombardi, nella « Nuova Antologia », 3, 1948; Mosca, in « Oggi », 29 ag. 1948; R. Radice, in *Stampa-sera*, 20 agosto 1948. E inoltre: *Il Paese*, 22 maggio 1948; *La Repubblica*, 23 maggio 1948; *Corriere della sera*, 10 ag. 1948; *Avanti!* (ed. di Milano), 10 ag. 1948; *Stampa-sera*, 10 ag. 1948; *Milano-sera*, 10 ag. 1948; *Il Popolo* (ed. milanese), 10 ag. 1948; *L'Umanità*, 10 ag. 1948; *Il Tempo* (Milano), 10 ag. 1948; *Il Sole*, 11 ag. 1948; *Candido*, 15 ag. 1948.

Su *Tutti i miei peccati*: A. Bocelli, nella *Fiera letteraria*, 2 gennaio 1949; A. Borlenghi nell'*Avanti!*, 18 nov. 1948; A. Cajumi, nella *Stampa*, 15 agosto 1948; E. Cecchi, nell'*Europeo*, 31 ottobre 1948 (e ora in *Di giorno in giorno*, Milano, 1954, pp. 70-74); G. De Robertis in *Tempo* ill., 29 genn. 1949; G. Petronio nell'*Ora del popolo*, 26 nov. 1948. Si veda quindi l'intervista con Jovine, curata da M. Guidotti, nella *Fiera letteraria* del 9 gennaio 1948.

Su *Le terre del Sacramento*, o a commemorazione di tutta l'opera dello scrittore, cfr.: N. Basile, nell'*Ora del popolo*, 20 maggio 1950; L. Bigiaretti, nell'*Unità*, 3 maggio 1950; A. Bocelli, nel *Mondo*, 12 ag. 1950; A. Cajumi, nella *Stampa*, 18 ag. 1950; A. Capasso, nella *Nazione*, 2 sett. 1950; G. Cattaneo, nel *Popolo*, 15 agosto 1950; E. Cecchi, nell'*Europeo*, 6 ag. 1950 (e ora in *Di giorno in giorno*, Milano, 1954, pp. 195-9); N. F. Cimmino, in *Libertà d'Italia*, 25 ag. 1950; R. M. De Angelis, nella *Fiera letteraria*, 7 maggio 1950; G. Debenedetti, in *Vie nuove*, 14 maggio 1950; A. Degli Espinosa, in *Noi donne*, 4 maggio 1950; O. Del Buono, in *Milano-sera*, 3-4 maggio 1950; G. De Robertis, in *Tempo* ill., 12 19 ag. 1950; A. Frateili, in *Paese-sera*, 13 sett. 1950; A. Garofalo, in *Premio Strega*, 24 giugno 1950; L. Gigli, nella *Gazzetta del popolo*, 18 ag. 1950; M. T. Lanza De Laurentiis, in « Rinascita », genn. 1952; G. Manacorda, in « Rinascita », sett. 1950; Motta, in « E chi non sa su' danno », settembre 1950; A. Moravia, in « Scuola democratica », 31 maggio 1950; C. Muscetta, nell'*Unità*, 25 ag. 1950; A. Orecchio, in *Paese-sera*, 14 maggio 1950; P. Pancrazi, nel *Corriere della sera*, 15 ag. 1950 (e ora in *Scrittori d'oggi*, VI, Bari, 1953, pp. 47-54); B. Pegolotti, nella *Nazione italiana*, 17 ag. 1950; G. Pepe, nell'*Avanti!*, 6 e 7 ottobre 1950; L. Russo, in *Milano-sera*, 21-22 luglio 1950 (ma si veda ora complessivamente: *I Narratori*, Milano-Messina, 1958, pp. 342-54); N. Sapegno, in « Società », giugno 1950; A. Seroni, in *L/A*, nov.-dic. 1950; G. B. Vicari, in *Settimana Incom*, 26 ag. 1950; F. Virdia, nella *Voce repubblicana*, 16 ag. 1950. E inoltre: l'*Unità* del 3 maggio e 15 ag. 1950; *Il Paese*, 3 maggio 1950; *Il Messaggero*, 3 maggio 1950; *Il Tempo*, 3 maggio 1950; *Il Lavoro*, 7-11 maggio 1950; « L'Approdo » (R.A.I.), 31 luglio 1950. Si veda infine: E. Falqui, in *Novecento letterario*, IV, Firenze, 1954, pp. 300-8; C. Salinari, nel *Contemporaneo*, aprile-maggio 1958; F. Virdia, nella *Fiera letteraria*, 4 maggio 1958; W. Mauro, nel *Paese*, 9 aprile 1960; A. Bocelli, nel *Mondo*, 12 aprile 1960.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

ROGER MARTIN DU GARD

(*1881-1958*)

Si può dire senza tema d'errore che l'opera di Roger Martin du Gard ha già in larga misura superato la prova del tempo. Quasi vent'anni sono trascorsi dalla comparsa dell'ultimo volume dei *Thibault*; e l'autorità di questo scrittore, che ha concluso la sua vita con un lunghissimo silenzio volontario, non solo ha resistito al mutare degli atteggiamenti del pubblico e della critica, ma si è accresciuta col passar degli anni, mentre « invecchiavano » inesorabilmente le opere di romanzieri ai quali egli era stato più volte accostato, come Duhamel e Romains, e la stessa straordinaria fortuna di Gide conosceva un sensibile declino.

Tuttavia nessuno dei fenomeni che offrono comunemente la misura sensibile dell'influsso di uno scrittore sul suo pubblico si è prodotto intorno a Martin du Gard. Anche se non mancano in Francia narratori che riconoscono il loro debito verso di lui,[1] egli non ha avuto una « scuola » letteraria; e neppure si può dire che egli sia stato riconosciuto come maestro di pensiero e di vita da giovani intellettuali alla ricerca di se stessi, almeno nelle forme aperte e tangibili in cui furono riconosciuti come tali Gide stesso o, fra i viventi, Sartre.

Non si può essere seguaci di Martin du Gard come si è stati gidiani o come si è stati — o si torna ad essere — discepoli di Valéry. La natura stessa della sua opera ha reso impossibile la formazione di simili cortei. Essa non offre né moduli di condotta pratica facilmente mimabili, né moduli letterari che si prestino a ripetizioni corali. Nessuno dei suoi personaggi è un « eroe » in cui il lettore giovane possa identificarsi. Lo stesso Jacques Thibault, il personaggio che più di ogni altro ha corso il rischio di essere trasformato dal pubblico, contro ogni desiderio dell'autore,[2] in un eroe della famiglia dei Lafcadio o dei Tchen, non è che il protagonista di un doloroso, e in parte

---

[1] Cfr. « Arts », 4-10 gennaio 1956, referendum su *L'Avenir de Roger Martin du Gard*.

[2] « J'ai reçu, je reçois souvent encore, la lettre, ou la visite de quelque primaire bien intentionné qui m'affirme puérilement ' Ah! si vous saviez ce que Jacques représente pour moi! Je me sens pareil à lui! C'est mon frère! ' A ceux-là, j'ai toujours envie de répondre: ' Tant pis pour vous!... ' ». Lettera a Maurice Lallemand del 1° febbraio 1945, in *Hommage à Roger Martin du Gard*, « N. R. F. », n. 72, 1° dicembre 1958, p. 1145.

falso e vano sforzo di liberazione, spoglio di ogni grandezza illusoria; un personaggio la cui esistenza fantastica aderisce strettamente ai « limiti » della funzione catartica che l'arte le assegna.

Come ogni autentica « presa di coscienza », la sintesi artistica di Roger Martin du Gard non cattura la mente del lettore in un circolo chiuso di convenzioni e di impulsi letterari ma la rinvia con vigore alla realtà e par quasi cancellarsi di fronte a quest'ultima. Il suo « messaggio » umano non è altro che un appello a « continuare », a prender posto nel mondo, a comprendere e ad agire. I suoi ammaestramenti letterari si riducono anch'essi ad un tacito invito ad osservare e a pensare, a vivere e a penetrare con l'intelligenza le leggi delle azioni individuali e collettive degli uomini.

Nulla di più fecondo per gli uomini nel cui animo la ricerca di sé si identifica con la ricerca di un inserimento attivo e cosciente nella vita. Nulla di più « banale » (e la portata di questo giudizio va, come vedremo, ben oltre l'apparente superficialità della formulazione che esso ha assunto) per il gusto prezioso delle avanguardie letterarie francesi e per quei gruppi di intellettuali che trovarono in esse l'espressione più fedele della loro rivolta — appassionata, spesso, ma incoerente — contro la realtà sociale contemporanea.

Certains de mes amis — scrive Gide — s'étonnent de mon admiration pour ces livres où ils ne retrouvent aucune des qualités plus goutées de nos jours. Il n'y a là ni frémissements subtils, ni raffinements psychologiques, ni recherches de style, ni inquietudes exquises; et la grande force de l'auteur lui permet précisément de se passer de tout cela. Je ne connais pas d'écriture plus neutre, et qui se laisse complètement oublier. Il ne s'agit même plus ici de transparence; le lecteur entre directement en contact avec les personnages que présente l'auteur.... Vous protestez qu'ils ne font e ne disent rien que de banal. Oui, sans doute tout cela est banal; c'est à dire que ces personnages ne se distinguent pas de ceux que vous rencontrez tous les jours. Banal, oui; puissament banal. Et tout autre livre à côté (je parle de ceux de notre époque) paraît aussitôt quintessencié, recherché, précieux. Oui, ces livres de solide et robuste bon sens s'opposent à la préciosité générale.... Je ne viens pas de prétendre que Martin du Gard soit le seul, de nos jours à n'être point précieux; mais il me paraît que, parmi les non précieux, lui seul compte. On s'apercevra de cela dans vingt ans....[3]

Quella che oppone (poiché di autentica opposizione si tratta) Martin du Gard agli orientamenti letterari dominanti in Francia nei primi decenni del secolo, è una divergenza di fondo circa il modo di concepire il rapporto fra arte e realtà, e in ultima analisi la realtà stessa. La « banalità » della sua fantasia che contrasta con i « raffinamenti psicologici », le « ricerche di stile » e la « squisita inquietudine » degli scrittori contemporanei (compreso Gide, cui la coscienza di questa divergenza non impedisce tuttavia di riconoscere senza riserve il valore della sua opera), il principio formale che rende i suoi personaggi simili a quelli che « si incontrano tutti i giorni », si identificano con la rigorosa ricerca dell'« obiettività » che egli persegue e che si contrap-

[3] A. Gide, *Lettre à Madame X (non envoyée)*, 17 aprile 1929, in *Divers*, Paris, 1931, pp. 198-201.

pone al soggettivismo e all'intuizionismo degli scrittori d'avanguardia. Nell'opera di Martin du Gard la coscienza e le azioni dei personaggi non cessano di essere commisurate agli aspetti fondamentali (ricostruiti dall'autore, con un tenace sforzo di osservazione e documentazione, ad immagine e somiglianza della realtà sociale contemporanea) delle situazioni determinate in cui essi sono inseriti; e da questo confronto, e soltanto da esso, scaturisce, « impersonale » e inappellabile, il giudizio sul loro valore. Il principio della priorità della realtà rispetto alla coscienza, che egli eredita dal pensiero positivista (Taine, e soprattutto Le Dantec), la convinzione che non esista altra funzione dello spirito umano che non sia quella di comprendere nei loro termini oggettivi i problemi che la realtà esterna gli pone (e quelli che esso stesso contiene come fenomeno fra i fenomeni) sono così saldamente radicati nella mente dello scrittore da far sì che nel confronto fra coscienza soggettiva e realtà oggettiva (come fra azione individuale e divenire sociale) sia posto costantemente il « fuoco » drammatico della storia di ciascuno dei suoi personaggi maggiori.

Per quanto grande possa essere la simpatia con cui Martin du Gard dà vita alle più ardite avventure spirituali dei protagonisti dei suoi romanzi (da Jean Barois a Jacques Thibault) la « prova dei fatti » interviene immancabilmente a ristabilire, con una sorta di dura pietà, i limiti fatalmente esigui di quanto realmente essi hanno maturato con i loro sforzi. Quella « soumission à la vérité, à la vérité sans appel, qui n'a point souci de nos désirs et de nos rêves, prêts à tricher » che Romain Rolland riconosceva in lui [4] fonda così una sorta di criterio di semplificazione, le cui inflessibili applicazioni nei frequenti confronti con la realtà, cui lo scrittore sottopone la coscienza soggettiva dei suoi personaggi, non potevano non apparire brutali e in certa misura antiartistiche a letterati ed a lettori che avevano fatto, esattamente all'opposto, della coscienza soggettiva la sede unica dei valori e la misura assoluta del reale. Brutali perché in esse pareva implicita una radicale svalutazione della maggior ricchezza dello spirito umano, cioè delle sue capacità di anticipazione, delle sue possibilità di cogliere la verità profonda delle cose, le aspirazioni e le tendenze nuove dell'uomo, spingendo lo sguardo al di là della superficie esterna dei « fatti » e rifiutando inquietamente proprio quell'adesione alla realtà che rappresenta per Martin du Gard il fondamento di ogni valore morale. Antiartistici perché essi parevano ridurre la vita psicologica dei personaggi ad un gioco elementare di riflessi, interamente circoscritto da una situazione rigorosamente determinata, povero di sfumature e di profondità e fatalmente inadatto a rivelare aspetti non « scoperti » prima, pieghe sconosciute dell'animo umano.

In realtà la formazione spirituale di Martin du Gard esclude che dalla sua fantasia possa nascere alcunché di paragonabile alla tessitura ininter-

[4] Lettera inedita di R. Rolland a R. M. G., citata da S. Gugenheim, nella sua nota su *R. M. G. nel giudizio di Romain Rolland*, in « Rivista di letterature moderne e comparate », luglio-dicembre 1957.

rotta e ad ogni istante ricominciata delle rievocazioni proustiane, od alla polemica arbitrarietà delle invenzioni di Gide, od alle trasfigurazioni fiabesche di Alain Fornier. Anche il suo capolavoro di stile, *Confidence Africaine*,[5] non è altro che un capolavoro di narrazione diretta. La presenza fittizia del personaggio di Leandro che rievoca, confidandosi allo scrittore, « gli anni felici » della sua adolescenza, colmi di una violenta ed ingenua passione incestuosa, conferisce al racconto una rapidità ed un'immediatezza ancor maggiori — se è possibile — di quelle delle altre opere, riducendo al minimo, e quasi riassorbendo nelle semplici variazioni del tono o, al più, affidando ad un gioco discretissimo di mezze frasi le funzioni esplicative che l'autore non avrebbe potuto svolgere direttamente senza imporre qualche battuta d'arresto alla concatenazione travolgente dei fatti.

E all'origine del racconto sta, non già un interesse « proustiano » per la rinascita e la trasfigurazione del passato nella memoria, ma un interesse, sociologico e morale innanzitutto, per il « libero » manifestarsi della vitalità umana, per lo « scandalo » della spontaneità, che scuote la pigrizia conservatrice e costringe a ripensare criticamente anche i fondamenti più venerabili e indiscussi di un'etica, e a prender coscienza della loro relatività. Una problematica in cui si rivelano in modo assai trasparente le tracce profonde di una formazione positivistica e, nello stesso tempo, l'influenza di Gide ed un'autonoma vocazione di moralista.[6]

Nella fantasia di Martin du Gard le vicende umane non si liberano come immagini artistiche che a conclusione di uno sforzo assiduo per ricostruire l'unità vivente dei loro molteplici aspetti e relazioni. La ricerca di un'integrazione sempre più profonda e comprensiva e sempre meno schematica dei destini individuali in una totalità che li trascende costituisce, come vedremo, il fermento principale nella maturazione della sua arte.

La vita interiore dei personaggi, la loro « psicologia », non acquista significato ed interesse per l'autore che in funzione della loro qualificazione *morale*, delle scelte pratiche che essa prepara od esclude e che sole forniscono l'autentica misura dell'uomo. E da questa visione dell'uomo nascono le più vigorose intuizioni poetiche dello scrittore o, per esprimerci col linguaggio dei suoi critici, le « scoperte » che essi, impreparati a comprendere questo tipo di problematica artistica, non seppero riconoscere.

La capacità di creare personaggi « tridimensionali », l'arte del « portrait en épaisseur », in cui Albert Camus scorge acutamente, anche se solo impressionisticamente, il « segreto » e la forza dell'opera di Martin du Gard, l'impronta che la individua nettamente nel quadro di una produzione letteraria

---

[5] *Confidence Africaine*, Paris, Au Sans Pareil, 1931.

[6] Una conferma anche più esplicita dell'importanza che questi problemi rivestivano per R. M. G. e della simpatia dello scrittore per le polemiche gidiane contro ogni morale dogmatica, ci è offerta dalla commedia *Un taciturne* (scritta e rappresentata nel 1931) dove egli affronta, peraltro in modo artisticamente infelice, il problema dell'omosessualità e dei tabù morali che circondano questo fenomeno. Si veda anche nella raccolta *Hommage à André Gide*, Paris, 1928, la nota di R. M. G.: *Son influence* (pp. 129-132).

che « pourrait en effet, lorsqu'elle est valable, se reclamer de Dostoïevski plutôt que de Tolstoi » e nella quale « des ombres passionées où inspirées tracent le commentaire gesticulant d'une réflexion sur la destinée »,[7] non sono altro che il frutto di questa ricerca costante di una visione integrale delle determinazioni dell'uomo e delle loro occasioni.

Il tentativo che è stato fatto [8] di presentare Martin du Gard come un « attardé » del naturalismo e quasi di espungerlo dalla letteratura contemporanea come un prodotto anacronistico di correnti ideali del passato, poggia innanzi tutto su un netto disconoscimento della passione storica dello scrittore e della funzione essenziale, animatrice che, grazie ad essa, acquistano nella sua opera i grandi problemi morali ed ideologici del *suo* tempo. Dal naturalismo e dallo Zola lo separano, fin dall'inizio della sua attività letteraria, prima ancora che la decisiva esperienza della guerra dia l'avvio al periodo più fecondo del suo processo di maturazione intellettuale ed artistica, il carattere dinamico della sua visione dell'uomo e dei rapporti sociali.

Fin dalle prime prove letterarie, al centro degli interessi artistici di Martin du Gard stanno non già le leggi della fatale dipendenza dei destini individuali da determinate condizioni ambientali, di carattere sociale e fisico (leggi la cui postulata fatalità è in qualche modo, per i naturalisti, condizione necessaria e garanzia della « scientificità » delle loro indagini), ma i problemi della liberazione dell'uomo da questa dipendenza, lo sforzo mediante il quale l'individuo recupera il dominio di se stesso e compie responsabilmente le proprie scelte. La realtà esterna che inquadra tali scelte e « resiste » all'individuo, nella visione di Martin du Gard non perde, rispetto alle rappresentazioni naturalistiche, peso e determinatezza ma soltanto il carattere di staticità che in quelle le veniva conferito. La condizione da cui lo sforzo emancipatore prende le mosse è — e non potrebbe non essere, data la formazione scientista dello scrittore — definita secondo gli schemi di un rigoroso determinismo. Ma all'interno di questa ortodossia positivistica, si afferma vigorosamente, fin dall'inizio, l'esigenza (generata nello scrittore dall'eredità ideale del movimento dreyfusista e dall'influsso ideologico che su di lui vennero progressivamente esercitando il movimento socialista e la personalità di Jaurès), di superare la divisione di un mondo nel quale la libertà non esisterebbe che come mito e pregiudizio. Martin du Gard non può né vuole negare, con un puro atto di ribellione intellettuale, la dipendenza pratica e spirituale dell'uomo da condizioni esterne. Ma questo legame di dipendenza, di non-libertà, non si configura mai nelle sue opere come definitivo ed insuperabile. Il grande problema della sua vita di uomo e di artista diventa quello della ricerca di una prospettiva, di una « speranza » di liberazione, alla quale si

[7] A. Camus, prefazione all'edizione delle *Oeuvres complètes* di R. M. G., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. VII.

[8] C. E. Magny, *R. M. G.*, in *Histoire du roman français depuis 1918*, I, Paris, 1950, pp. 305-350.

possa accedere senza rinunciare alle premesse e al metodo del suo razionalismo, senza atti di fede che non siano di fede nelle conclusioni della ragione e nelle risorse dell'operosità umana. Per questo il problema chiave del pensiero scientista, quello del rapporto fra conoscenza razionale e volizione morale, fra « premesse all'indicativo » e « conseguenze all'imperativo » ha un posto centrale anche nella sua riflessione di moralista e nelle sue rappresentazioni artistiche di destini umani.

Può l'uomo trovare, nell'ambito della realtà sociale in cui vive, con i soli mezzi di cui realmente dispone, i fondamenti razionali di quella speranza, le certezze che giustifichino e sostengano il totale impegno ideale e pratico che essa esigerebbe da lui? Questo è il problema che egli affronta come pensatore e soprattutto come artista, sottoponendo le risposte possibili alla prova « sperimentale » della coerente rappresentazione di personaggi che le incarnano drammaticamente. E questa stessa problematica lo spinge a rifiutare e a superare fin dall'inizio della sua attività creativa, i limiti dell'analisi naturalistica delle « tranches de vie ».

La dimensione dell'indagine su un « milieu social » ed i suoi « tipi » si rivela radicalmente insufficiente: sia per lo studio (che lo scrittore, sotto l'influsso di Tolstoi, si prefigge di compiere) della « natura segreta » dell'uomo, che « resta nascosta sotto le apparenze »;[9] sia per la ricerca della speranza razionale di cui si è detto (il « punto d'appoggio » che Jean Barois cerca e non trova, e che Jacques ed anche Antoine giungeranno ad intravedere). Le giustificazioni di quest'ultima, infatti (qualora ne esistano) devono essere implicite nella presente realtà sociale e individuale, e non potranno essere scoperte che grazie ad un ampliamento continuo del campo di indagine e degli orizzonti ideali dello scrittore, in una visione che abbracci infine nel loro insieme l'urto delle forze che si agitano nel mondo ed i destini collettivi degli uomini.

Si pensi a *Devenir!*[10] Un Martin du Gard meno assillato di quanto egli non fosse nel 1908 dai dubbi e dal bisogno di esorcizzare, con un lavoro finalmente portato a termine, l'incombente minaccia della sterilità, non avrebbe probabilmente pubblicato un'opera come questa, così imperfetta nella sua costruzione; e soprattutto così strettamente legata ad un nodo di problemi personali ancora irrisolti da rappresentare piuttosto un'esercitazione preliminare alla sua autentica attività creativa che un primo frutto di questa. Erano necessari l'angoscia dei molti anni spesi in oscuri tentativi senza frutto (troppi per un ventisettenne che ha imboccato una via incerta e non ha ancora altro sostegno che la propria convinzione interiore) ed il recente fallimento di un progetto di vasto respiro (*Une vie de Saint*) per spingere lo scrittore ad offrire al pubblico, fra le righe di questa storia di ambizioni sbagliate, un capitolo della sua storia interiore.

---

[9] R. M. G., *Souvenirs*, in *Oeuvres complètes*, ed. cit., I, p. XLVII.
[10] *Devenir!*, Paris, Ollendorff, 1908.

Je m'étais mis en tête que si je réussissais ce portrait d'un « raté » la preuve serait faite que je n'étais pas menacé d'avoir la destinée lamentable de mon héros.[11]

Tuttavia appaiono già in quest'opera le premesse dei più maturi sviluppi della sua problematica artistica.

La storia del fallimento delle ambizioni letterarie di André de Mazerelles è in realtà la storia di un fallimento morale. La fecondità della mente, la capacità di comprendere e di creare, appaiono fin d'ora a Martin du Gard indissolubilmente connesse col grado di libertà che lo spirito dell'individuo ha raggiunto nei confronti delle « leggi » del suo ambiente, che tendono ad impedirgli il possesso critico della sua personalità. André, come suo padre, appartiene:

à cette bourgeoisie spéciale, qui n'est pas la « Grande Bourgeoisie », mais qui est cependant une bourgeoisie « de race ». Pour en faire partie il faut être né bourgeois, comme d'aucuns naissent gentilshommes; c'est à dire qu'il faut être le fils de son père, non de ses oeuvres, compter avant soi plusieurs générations de gens aisés, probes, estimés, et avoir hérité cet ensemble de vertus, de préjugés, d'habitudes et d'écus dont se composent la culture morale et l'éducation de la bourgeoisie.[12]

I successivi fallimenti dei suoi progetti letterari sono collegati, quasi fino ad identificarvisi, con altrettanti suoi cedimenti alla forza di questa « cultura morale » che preme su di lui dall'esterno ed ha radici profonde nel suo animo. Le sue velleità si dissolvono una dopo l'altra nella pigrizia di una coscienza in cui nulla si consolida perché nulla vi è organizzato da un'autentica volontà di autonomia. André odia ed ama ad un tempo la confortevole privazione di libertà, di responsabilità, che l'« esser figlio del proprio padre » implica; di quest'odio egli esagera esteriormente la forza, fino alla più gratuita violenza di espressione, per nascondere a se stesso, e più ancora agli amici che lo circondano, la sua mancanza di profondità; dell'amore egli non vorrà mai rendere piena confessione, se non forse, indirettamente, al momento dell'abdicazione definitiva; ma esso non fa che rafforzarsi in lui, nonostante le sue resistenze, perché è profondamente radicato nella sua pigrizia e nella sua debolezza. Ma nessuna condanna « fatale » grava su di lui. Il suo destino si costruisce giorno per giorno attraverso una serie di volizioni errate o di rinunce a volere. La tensione della volontà, una più tenace determinazione allo sforzo morale e intellettuale sono indicate senza equivoco come mezzi capaci di avviarlo alla « salvezza », di colmare il solco che si scava fra la sua personalità reale e le generose immagini ideali che egli vagheggia come modelli del proprio *divenire*.

L'« eredità » borghese appare chiaramente a Martin du Gard come un legame spirituale che si può accettare o respingere; il determinismo agisce come tendenza interiore, ma di fronte ad esso è fin d'ora pienamente rivalu-

[11] *Souvenirs*, in *Oeuvres complètes*, ed. cit., I, p. LI.
[12] *Oeuvres complètes*, I, p. 13.

tata la responsabilità della persona. Se André abbandona Ketty sotto la pressione invincibile degli incubi che il suo « istinto di conservazione » borghese fa nascere in lui (« *Des noms, des silhouettes de jeunes gens comme lui, entraînés, enlisés, perdus.... Est ce là que devront sombrer ses ambitions, cette foi qu'il a en lui?...* »),[13] il suo non si qualifica per questo meno chiaramente come un atto di viltà, passibile di un giudizio morale. Il rapporto con quella donna gli ha concesso di conoscere, sia pur solo per un istante, dei valori ignoti al suo gruppo sociale, ma accessibili ad un giovane ancora intatto; la forza di un amore senza riserve, un modo più sincero e più aperto di considerare la vita, e un momento di autentica fecondità intellettuale. E appunto questa prova, sia pur fugace, della possibilità reale di una più ricca vita spirituale, ristabilisce la possibilità di esprimere giudizi di valore, e potrebbe da sola restaurare la speranza. Se infinite sono le vie della sconfitta (poiché sconfitta non è soltanto l'impotenza di André, ma anche il successo mondano di Jemmequin e Coczani o il promettente inizio di carriera diplomatica di Halliez) le possibilità di salvezza esistono, e i valori sono sentiti come presenti nella realtà sociale non meno dei loro contrari. Dal mondo chiuso e fossilizzato in cui André è nato è difficile scorgerli ed estremamente arduo farli propri. Ma essi esistono e circolano intorno a quanto è decaduto e divenuto sterile nella società, e col loro apparire ne fissano il limite e la condanna.

Certo, in questa prima fase della ricerca, l'orizzonte di Martin du Gard non ha una grande ampiezza. Se si volessero elencare i punti fermi su cui si fondano la sua critica dello spirito borghese e la sua visione di un'alternativa liberatrice non si andrebbe oltre un ristretto gruppo di virtù individuali: la sincerità e la capacità di dedizione di Ketty, la capacità di lavoro e di disciplina, la volontà tenace di Bernard (ingenuo autoritratto fisico e morale dello scrittore), forse anche l'umile virtù, che l'autore attribuisce a Fink, di riconoscere i propri limiti e di accettarli prima che sia troppo tardi per *rendersi utile* in un modo qualsiasi.

A ventisette anni, Martin du Gard cerca ancora se stesso; è naturale che il suo sforzo miri per ora soprattutto a mettere a fuoco i principî « elementari » della sua visione del mondo: l'adesione alla realtà (meglio sarebbe dire: il rifiuto delle ribellioni astratte), la concezione della moralità come lotta, la scelta dell'azione come misura dei valori spirituali.

Nei cinque anni che intercorrono fra la pubblicazione di *Devenir!* e quella di *Jean Barois*, molti problemi maturano nella mente dello scrittore. Nessun documento significativo di questo processo ci è noto. La copia del « deposito legale » di una novella di schietta impronta naturalistica, *L'une de nous*,[14] conservata alla Biblioteca Nazionale di Parigi, è l'unica traccia che resti dei tentativi compiuti in quegli anni. Ed è la traccia di un tentativo

[13] *Ivi*, p. 118.

[14] *L'une de nous*, Paris, Grasset, 1909. R. M. G. fece distruggere nel 1915 l'intera edizione del volume.

fallito e di un errore di cui Martin du Gard misurerà, più tardi, con assoluto distacco la natura e la portata.

> Je me suis lancé avec ardeur dans un nouvel ouvrage: *Marise*. Je projetais encore une fois de composer une longue monographie: l'histoire d'une femme, de sa naissance à sa mort.... Cette fois, instruit par l'expérience de mon premier échec je me suis avisé à temps que je m'engageais dans une nouvelle impasse. J'ai renoncé.... Quelques retouches, quelques développements ont suffi à donner à ces pages médiocres l'apparence d'une longue nouvelle.... Je n'ai pas tardé à prendre conscience de l'absurdité que j'avais commise en faisant éditer cette nouvelle d'un « naturalisme » suranné, d'une sensiblerie et d'un mauvais goût déplorables.[15]

Tuttavia è indubbio che la comparsa di *Jean Barois* segna la conclusione del periodo più incerto della « ricerca di se stesso » (anche se lo sviluppo della personalità artistica di Martin du Gard dovrà attraversare in seguito altre fasi critiche, e se il dubbio sulla giustezza dei propri orientamenti e sul valore della propria arte dovrà costituire durante tutta la vita dello scrittore una sorta di seconda, insopprimibile faccia del suo rigore e del suo impegno intellettuale). La biografia del suo personaggio, se formalmente ricalca la parabola (di impronta naturalistica o più esattamente « scientista ») già prevista per *Marise*, come storia dell'evoluzione di un *essere umano* in quanto tale, dalla fanciullezza fino alla vecchiaia e alla morte, è in realtà la biografia di un intellettuale della generazione « cresciuta dopo il '70 » posto a confronto con i problemi che furono al centro della vita spirituale francese negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo. Sono anzi sensibili in tutto il romanzo non solo l'ambiziosa volontà ma il bisogno di comporre, organizzandone gli elementi intorno al destino individuale del protagonista, una sorta di bilancio spirituale di un'epoca ormai giunta a conclusione; di vagliare criticamente la consistenza dei problemi che gli intellettuali di quel tempo si erano posti, la validità delle loro risposte, il senso delle loro sconfitte, il peso degli elementi nuovi ed imprevisti che si erano manifestati nella società francese, e le prospettive aperte alle generazioni nuove, alla Francia ed alla sua cultura.

La « farragine » di certe parti del romanzo non è costituita da altro che dalla somma degli elementi di tale problematica che non hanno trovato una perfetta riduzione a temi artistici, e tuttavia si introducono irresistibilmente nell'opera, spinti dal prepotente bisogno di chiarezza dell'autore, in una forma più prossima alla saggistica che all'autentica forma drammatica.

Ma ciò che importa rilevare innanzi tutto è che un simile tentativo di sintesi sarebbe stato impossibile — *inconcepibile* — se nella mente dell'autore non fossero già giunte a maturazione alcune scelte fondamentali — ideologiche, morali e politiche — tali da fornire non soltanto un criterio di organizzazione della materia e un metodo di ricerca artistica, ma il movente stesso di un impresa la cui singolarità e la cui importanza appaiono chiare se ap-

---

[15] *Souvenirs*, in *Oeuvres complètes*, I, pp. LII-LIII.

pena si pensi al clima culturale francese di quegli anni (basta ricordare che il 1913, anno della pubblicazione di *Jean Barois*, è lo stesso in cui comparvero *Du côté de Chez Swann, Le Grand Meaulnes, Barnabooth, La Colline inspirée, Alcools*: opere di valore e tendenze diversissime, ma tutte iscritte nel filone delle esperienze d'avanguardia o, come nel caso di Barrès, nella corrente del più strenuo irrazionalismo).

Alle circolanti suggestioni bergsoniane, Martin du Gard oppone la conferma della sua adesione ai principî del materialismo scientista, la sola corrente di pensiero in cui la ragione gli paia affermarsi nella sua purezza, senza rigenerare dogmi e senza scendere a compromessi; all'irrazionalismo nazionalista, egli oppone la fede dreyfuista nei « diritti dell'uomo » e il rifiuto della « ragion di stato », mostrando fin d'ora di non ignorare e di non temere la possibilità che questo richiamo ai principî dell'età rivoluzionaria metta in causa, nella nuova situazione, i fondamenti stessi della democrazia borghese;[16] al « ribellismo » anarchico degli intellettuali in rivolta, infine, egli contrappone l'idea dello sforzo comune e lucidamente cosciente degli uomini come unica via per la quale la liberazione sia possibile.

Naturalmente tali scelte non sono state compiute nella forma schematica con cui, per ragioni di brevità e di chiarezza, le abbiamo definite; soprattutto non sotto questo profilo astratto, puramente ideologico esse acquistano significato ed interesse ai fini dell'interpretazione del romanzo. Se vi è anzi un pericolo dal quale è in special modo necessario guardarsi per non cadere in grossolani errori di valutazione, questo è rappresentato dalla tentazione (che sorge immediata di fronte ad un'opera così riboccante di dichiarazioni di principio, di discussioni, di *idee*, insomma, espresse, nella maggior parte dei casi nella loro pura forma concettuale) di considerare queste idee come altrettante rivelazioni immediate del pensiero dell'autore e di sobbarcarsi alla ingannevole e deludente impresa di ricostruire, ricollegandole, una « filosofia » di Martin du Gard. Il solo risultato che si possa raggiungere, e sia stato raggiunto, per questa via è quello di ridurre la personalità artistica dell'autore di *Jean Barois* a quella di un mediocre ideologo prigioniero di problemi in gran parte superati e chiuso nel cerchio senza uscite di una ristretta serie di dogmi antiquati, generatori di un inguaribile pessimismo.

Per chi voglia cogliere la dinamica interna del romanzo, la peculiarità della sua struttura, in una parola la sua *forma*, gli orientamenti ideologici dello scrittore non hanno invece effettivo valore se non nel momento e nei modi in cui essi agiscono come componenti dell'attività fantastica, contribuendo a dare forma e sviluppo al destino dei personaggi e ad orientare anche la dialettica delle loro idee. Anche queste ultime sono, infatti, elementi della rappresentazione artistica; e come tali non hanno, se non forse là

---

[16] *Oeuvres complètes*, I, pp. 268-70 ed anche 330-31 e *passim*.

dove l'arte cede il passo alla saggistica, che un rapporto mediato con le convinzioni personali dell'autore.

In questa luce l'aspetto artisticamente più significativo dell'indipendenza di Martin du Gard da quelle che abbiamo schematicamente definite come suggestioni bergsoniane, appare senza dubbio nella scansione rigorosamente oggettiva dei tempi dell'esperienza spirituale di Jean Barois. Le successive « prese di coscienza » del personaggio, le svolte decisive della sua formazione e del suo sviluppo intellettuale (l'incontro con il pensiero positivista, l'ingresso nella battaglia illuministica per il « libero pensiero », l'« affaire Dreyfus » e la stessa esperienza che dà l'avvio alla sua involuzione spirituale, cioè il fallimento degli ideali del movimento dryfusista) si collegano tutte a concrete occasioni offerte da una realtà storico-sociale in movimento, che stimola senza sosta l'intelligenza e la volontà di ciascun individuo, e travolge inesorabilmente lo spirito che perde vigore e si arresta.

La stessa forma interamente dialogata del romanzo, in cui le scene si succedono come in un copione teatrale, introdotte appena da scarne indicazioni di tempo e di luogo, non è altro che l'espressione tecnica di questa visione vigorosamente *drammatica* della vita spirituale dell'uomo: alla concezione del destino individuale come oggettivo *farsi* dell'individuo attraverso una serie di scelte determinate e di azioni determinanti, corrisponde una tecnica narrativa che elimina (con un rigore estremo, di sapore polemico, che verrà largamente mitigato nella successiva fase della creazione dei *Thibault*) [17] tutto ciò che non è strettamente essenziale alla rappresentazione di questi « momenti » decisivi, tutto ciò che non trova nelle scelte e nelle azioni dei personaggi la propria compiuta espressione. Nella riuscita artistica dell'esperimento, nell'unità e nella coerenza che la rappresentazione riesce a raggiungere, nonostante l'apparente discontinuità, Martin du Gard cerca la prova della validità della propria peculiare vocazione narrativa.

Un'analoga distinzione è necessaria per quanto riguarda la fedeltà dello scrittore al razionalismo positivista. Al di là dell'ovvia presenza nella sua mente di taluni schemi fra i più profondamente radicati nel « senso comune » positivistico (come quello della stretta connessione della parabola della vita intellettuale dell'uomo con quella della sua esistenza biologica), il cui peso innegabile non è tuttavia determinante né in questo né nei successivi romanzi, ciò che importa riconoscere è la funzione saldamente, ma solo latamente orientativa che questo indirizzo ideologico esercita nel vivo della sua attività di narratore. L'autonomia fantastica di Martin du Gard resta intatta, ed agisce anzi in feconda contraddizione con la logica positivistica proprio là dove una troppo rigorosa coerenza filosofica potrebbe annullare l'interna vitalità drammatica della vicenda ed interromperne lo sviluppo poetico: nel

---

[17] Circa la storia di questo esperimento tecnico, che R. M. G. maturò lungamente e considerò per molti anni la sua « grande idée », cfr. *Souvenirs*, in *Oeuvres complètes*, I, pp. LVII-LX.

momento, cioè, dell'affermazione o della negazione dei valori. La ragione scientista nega (ed oggettivamente esclude) la possibilità che dall'analisi dei fenomeni sui quali l'intelletto si esercita sorgano imperativi morali ed un qualsiasi stimolo all'azione. Ma la ragione poetica ha bisogno di questi imperativi e di questi stimoli in assenza dei quali la vita — almeno idealmente — si arresta e nessun moto drammatico è più possibile; e lo scrittore obbedisce innanzitutto ad essa.

Quando Le Dantec (il primo dei « maîtres à penser » di Martin du Gard) scrive, in termini sostanzialmente analoghi a quelli in cui è formulato un celebre assioma filosofico di Poincaré: [18] « La notion de devoir ne peut venir que de la croyance à des principes. Le logicien ne connait plus de principes, mais seulement des conventions plus ou moins fixées dans son heredité.... La science ne dicte pas de devoir social » [19] egli indica in modo coerente le conseguenze che derivano dalle premesse dal metodo della riflessione scientista. Ma lo scrittore afferma coerentemente le ragioni dell'arte e la sua autonoma vocazione di interprete delle tendenze progressive del suo tempo, quando, contraddicendo le conseguenze che discendono dai suoi stessi principî, afferma con forza, nella prassi poetica, la realtà di un compatto nucleo di valori, e pone alla base del moto drammatico della vicenda che egli narra la fede *razionale* dei suoi personaggi in quei valori, e la razionale accettazione dei doveri sociali che ne derivano (tale il dovere di lottare per la giustizia, che viene definita dal biologo Luce, con una significativa violazione della coerenza scientista, come la « realizzazione pratica della verità »).

Si pensi alla cristallina definizione dell'atteggiamento del razionalista puro di fronte ai problemi sociali che Benda ci offre nelle pagine de *La jeunesse d'un clerc* consacrate all'« Affaire Dreyfus »:

> Je crois que si l'État m'eût dit: « La condamnation de Dreyfus est parfaitement injuste; mais pour des raisons d'ordre social, je la maintiens » j'eusse répondu: « Dès que vous ne proclamez plus que deux et deux font cinq et ne violez plus les lois de l'esprit, je rentre dans ma cellule. Les Etats savent ce qu'ils ont à faire et je ne les empêche pas de pratiquer le mensonge, s'ils les jugent bon. Je les empêche de dire qu'il est la verité....[20]

Nel mondo creato dalla fantasia di Martin du Gard non esiste traccia di questa indifferenza delle « leggi dello spirito » alla forma che concretamente assume la realtà sociale. I personaggi del suo romanzo non si battono contro

---

[18] « Si les prémisses d'un syllogisme sont tuoutes les deux à l'indicatif, la conclusion sera également à l'indicatif. Pour que la conclusion peût être mise à l'impératif, il faudrait que l'une des prémisses au moins fût elle-même à l'impératif. Or, les principes de la science, les postulats de la géométrie sont et ne peuvent être qu'à l'indicatif.... Dès lors, le dialecticien le plus subtil peut jongler avec ces principles comme il voudra.... Il n'obtiendra jamais une proposition qui dira: fais ceci, ou ne fais pas cela.... » H. Poincaré, *Dernières pensées*, Paris, 1913, p. 225.

[19] F. Le Dantec, *Science et conscience*, Paris, 1908, p. 287.

[20] J. Benda, *La jeunesse d'un clerc*, Paris, 1936, p. 196.

la menzogna in quanto tale, ma contro l'ingiustizia; non per la ragione astratta, ma per una società fondata sulla ragione. Nella sua concezione del mondo, ogni offermazione pratica dell'irrazionale lede la libertà dello spirito, che non è reale se non nella misura in cui riesce ad incarnarsi nella realtà.

Il momento della lotta sociale, per la difesa e la realizzazione dei valori in una sfera più ampia di quella della vita interiore dell'individuo, diventa così il nuovo nucleo drammatico della creazione artistica di Martin du Gard. Il problema della liberazione dell'uomo (che, come indicava esplicitamente il titolo originale dell'opera,[21] sta anche questa volta al centro degli interessi dello scrittore) si pone ad un livello più alto che nel precedente romanzo. Jean Barois supera di slancio la fase della liberazione personale dagli idoli e dai legami che tendono a limitare la sua autonomia intellettuale e pratica . la fede religiosa prima, poi la sorda resistenza della famiglia che egli infrange con durezza estrema. Per i personaggi di Martin du Gard, e per Jean innanzitutto, il problema cruciale diviene ora quello della ricerca di un consolidamento « esterno » della libertà, mediante la sua diffusione ad un numero sempre più grande di uomini [22] e la lotta contro tutte le forze che tendono a comprimerla o ad annullarla; la ricerca — nella quale Jean fallisce — di un « punto di appoggio » sociale che giustifichi la speranza, incoraggi a continuare la lotta e salvi dalla solitudine (anche quest'ultima appare infatti, ora, come una minaccia per la libertà).

In questa luce la disperazione finale del protagonista assume un significato diverso da quello che i sostenitori della tesi del tardivo naturalismo di Martin du Gard le hanno attribuito. Il tema dello scoraggiamento e dell'involuzione intellettuale che conducono il personaggio ad una crisi finale di terrore religioso, si intreccia con quello dell'invecchiamento fisico di Jean, ma nessun legame meccanicamente deterministico è reperibile fra i due aspetti della « parabola discendente » della sua vita, e nessuna forma di pessimismo filosofico si esprime nelle pagine finali del romanzo. La fine miserabile del libero pensatore non adombra l'idea della « fatale » schiavitù dell'uomo, ma conclude drammaticamente una vicenda nella cui concezione la tentazione della metafisica non è mai riuscita a prendere il sopravvento. La disperazione che vi si esprime trova una completa giustificazione artistica (e, si potrebbe aggiungere, storica) nella precedente rappresentazione della sconfitta degli ideali di Jean e della chiusura dei suoi orizzonti sociali.

Essa è introdotta dall'episodio (forse il più vigoroso del romanzo) dell'incontro di Jean con i due giovani esponenti di una generazione di intellettuali irrazionalisti e pragmatisti, che paiono incarnare il definitivo tramonto

---

[21] « .... ce bouquin est né avec un titre: « S'affranchir? ». Les plus chauds lecteurs, Gallimard, Fernet, Gide, etc., m'ont supplié de renoncer à ce titre vulgaire, « primaire ». Ils m'ont convaincu. Eh bien, aujourd'hui, de loin, à froid, je le regrette. Oui, c'était son titre vrai, *c'était son nom....* » Lettera a P. Margaritis, 24 agosto 1918, in « N. R. F. », *Hommage....* cit., p. 1128.

[22] Cfr. *Oeuvres compl.*, I, p. 439 e *passim*.

dei valori che hanno ispirato e sorretto i suoi sforzi: i due indimenticabili personaggi in cui, alla vigilia della guerra, i giovani nazionalisti come Paul Morand riconoscevano senza esitare se stessi.[23] All'origine dello sconforto di Jean è dunque posta una profonda delusione storica:

> Ah, mon pauvre Luce, comment ne pas désespérer de tout? Voyons! à quoi ont abouti nos efforts? Récapitulez nos déceptions, depuis l'Affaire! Partout le mensonge, l'intérêt, l'injustice sociale comme avant! Où est-il le progrès? Y a-t-il une seule de nos certitudes qui se soit imposée, grâce à nous? Au contraire, je constate plutôt un récul, puisque les jeunes nous renient, et qu'ils ont pris le contrepied de tout ce qui nous avait paru définitif!...[24]

Nella conclusione del romanzo si può perciò riconoscere l'impronta di un interrogativo che Martin du Gard si pone sul senso degli avvenimenti di un'epoca recente e sulle prospettive che si schiudono di fronte al suo tempo, non quella di una tesi pseudo-filosofica. Ed anche là dove più vivamente si esprime nel tono del racconto l'amarezza dello scrittore di fronte allo spettacolo di una profonda crisi di valori che preannuncia la guerra, anche là dove tende ad affacciarsi, minacciando di interrompere lo sforzo di interpretazione storica e razionale di quella crisi, la domanda metafisica che più volte riaffiorerà nella sua opera durante gli anni che separano la prima dalla seconda guerra mondiale (« ne serait-ce pas la faute de l'homme?... »),[25] il suo tendenziale pessimismo è tenuto a freno e riequilibrato dalla sua fedeltà ad un metodo che non ammette ipotesi indimostrabili e soprattutto dalla fiducia — insopprimibile in lui — nella inesauribilità delle risorse creative degli uomini, nella continuità della loro azione, che nessuna sconfitta e nessuna catastrofe potrebbero interrompere.

Nove anni di silenzio intercorrono tra la comparsa di *Jean Barois* e quella del *Cahier gris*, primo volume della serie dei *Thibault*. I documenti di cui oggi disponiamo sono ben lontani dal fornirci elementi per una precisa ricostruzione, che sarebbe tuttavia necessaria, della vita interiore dello scrittore durante tale periodo. Le ripercussioni che l'esperienza del fallimento dell'Internazionale socialista e del movimento pacifista, la partecipazione diretta alla guerra e la visione a distanza della rivoluzione d'Ottobre ebbero sullo sviluppo della sua visione del mondo, si possono misurare unicamente con l'impronta di quelle esperienze impressa nel contenuto e nella struttura stessa della nuova opera.

Alcune lettere dirette, fra il gennaio e il settembre 1918, all'amico Pierre Margaritis[26] ci forniscono invece una testimonianza immediata, l'unica a nostra conoscenza, sulla riflessione autocritica che prepara nell'animo dello

---

23 Cfr. P. Morand, *Jean Barois 1913*, in « N. R. F. », *Hommage*, cit., pp. 1060-64.
24 *Oeuvres compl.*, I, p. 523.
25 *Oeuvres compl.*, II, p. 1102.
26 « N. R. F. », *Hommage...*, cit., pp. 1117-35.

scrittore, durante quegli anni, la nuova fase creativa, quella che si aprirà nel 1920, con la stesura del piano dei *Thibault*.

Je me sens attiré (et la guerre n'a fait que me pousser sur cette route) — egli scrive — vers les oeuvres d'idées, le livre à thèse, philosophique, sociologique. Ou, plus exactement, je me sens attiré à farcir mon oeuvre littéraire, roman ou théatre, de spéculation idéologique. Je suis préoccupé, et m'en fais gloire, de tous les grands problèmes actuels; je ne cesse de travailler en ce sens, d'augmenter ma documentation.... Or, à certains moments (qui deviennent d'ailleurs de plus en plus rares), j'ai, comme un coup de foudre, l'intime et vertigineuse révélation *que je fais fausse route*.... Il me semble m'apercevoir que ma corde propre, c'est d'exprimer non pas des idées, mais des sensations, des caractères, des personnages, des êtres humains.... Que je suis un romancier et non un penseur, ni un sociologue....

Il n'y a plus à louvoyer. Il faut opter pour ou contre: car il faut se donner sans partage.[27]

Non è difficile comprendere come, di fronte ad una alternativa di cui lo scrittore stesso avvalora positivamente con tanta forza entrambi i termini (in realtà non opposti) una scelta radicale non sia possibile, e come il problema reale di Martin du Gard sia quello, che verrà risolto in ampia misura, anche se non completamente, nei *Thibault*, della ricèrca di un maggiore equilibrio fra invenzione fantastica e ricostruzione e documentazione storiche: il problema, cioè, dell'eliminazione della « farragine » ideologica, delle digressioni filosofiche o saggistiche non essenziali alla caratterizzazione intellettuale dei personaggi ed allo sviluppo drammatico delle loro vicende. Resta tuttavia la tendenza innegabile, e significativa in questo momento, ad accentuare l'opposizione dei due termini e a formulare il problema in forma di alternativa, con ridotte possibilità di conciliazione.[28] Resta l'evidente, e sia pur momentanea, tentazione di non limitarsi ad eliminare le scorie della propria poetica, ma di evaderne. In questa incertezza si rivela per la prima volta l'inquieta attrazione che Martin du Gard non cesserà più di sentire per le esperienze ed i procedimenti peculiari degli scrittori dell'avanguardia francese, con alcuni dei quali (Gide in primo luogo) egli era entrato in contatto diretto fin da quando la pubblicazione di *Jean Barois* lo aveva introdotto nel cenacolo della « Nouvelle Revue Française ».

L'interesse di Martin du Gard per questi scrittori è sotto molti aspetti analogo a quello che Thomas Mann dimostrò per artisti come Joyce, Kafka e lo stesso Gide. Egli trova, come Thomas Mann, nella irrequieta versatilità delle loro esperienze, uno stimolo costante e quasi un antidoto contro i pericoli di irrigidimento e di impoverimento dei contenuti e delle strutture della rappresentazione che sono impliciti nel metodo narrativo realista. Il rapporto che così si istituisce è però, per Martin du Gard, assai meno limpido e fermo che per il Mann. La sua curiosità è infatti tanto più acuta e tanto più gravida

[27] *Ivi*, pp. 1118-22.
[28] *Ivi*, pp. 1122-24.

di incertezze quanto più profondamente il pericolo del dogmatismo e della schematicità, che egli avverte, è radicato nelle premesse positivistiche del suo metodo creativo.

Il se montre — annota Gide, nel 1922, in una pagina del suo *Journal* — extraordinairement anxieux et désireux d'acquérir certaines qualités qui sont à l'opposé de sa nature: mystère, ombre, étrangeté; toutes choses que valent à l'artiste certaines accointances avec le Diable. Et plus d'une heure durant nous avons parlé de la présentation indirecte des événements.[29]

I primi volumi dei *Thibault* portano non pochi segni di quest'ansia; e spesso non si tratta di impronte positive (si pensi al macchinoso episodio della guarigione di Jenny dopo le esaltate preghiere del pastore Gregory, nel *Cahier Gris*, o all'espediente, non meno macchinoso, della novella autobiografica di Jacques cui l'autore ricorre ne *La Sorellina* per « presentare indirettamente » le vicende occorse al personaggio dal momento della sua seconda fuga). L'incitamento ad essere interamente se stesso, senza tentennamenti, venne più volte a Martin du Gard da quegli stessi uomini il cui fascino provocava le sue incertezze.[30]

Tuttavia, fin dall'inizio della creazione dei *Thibault* la ricerca del nuovo equilibrio pare compiersi, nella prassi artistica, al riparo dai più gravi pericoli di sbandamento e di rinuncia. Tutte le acquisizioni più importanti maturate nel corso delle prime esperienze appaiono conservate in questa nuova fase. La stesura di un « piano » particolareggiato dell'opera (l'intero ciclo dei *Thibault* è minutamente disegnato prima della stesura delle prime pagine) è l'espressione fondamentale di questa continuità. In essa infatti non si manifesta soltanto la permanente volontà dello scrittore di esercitare un rigoroso e continuo controllo critico sulla propria attività creativa (e ciò basterebbe già ad escludere ogni seria possibilità di « commercio col diavolo »), ma si riafferma praticamente la visione del destino umano come *farsi* dell'uomo (in un tempo reale e a confronto con circostanze determinate) secondo leggi intelligibili, che all'artista spetta di esprimere. Soltanto sulla base di una visione di questo tipo, infatti, l'organizzazione di un piano generale (che non sia soltanto un vasto *pro-memoria*, ma rappresenti una prima sintesi creativa) diviene possibile. Col metodo creativo di un Gide può essere compatibile il diario di una creazione artistica (si pensi al *Journal des Faux monnayeurs*), non un suo programma.

Resta inoltre acquisita l'arte della sceneggiatura essenziale, che aveva già raggiunto in *Jean Barois* una maturità pressoché definitiva, anche se la tecnica della narrazione dialogata viene abbandonata, dopo un'attenta riflessione, come tale da « impoverire considerevolmente » [31] i mezzi del narra-

[29] A. Gide, *Journal*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1948, I, p. 727.
[30] Cfr. *Souvenirs*, in *Oeuvres compl.*, I, pp. LXXXII, LXXXIV, XCIII.
[31] *Ivi*, pp. LIX-LX.

tore. Si riafferma infine la peculiare ispirazione storica dello scrittore, nella cui fantasia il nuovo soggetto nasce dal bisogno, che egli sente, di esprimere, in una più vasta sintesi artistica, l'intera esperienza raccolta negli anni della crisi europea.

.... J' avais été brusquement séduit par l'idée d'écrire l'histoire de deux frères: deux êtres de tempéraments aussi différents, aussi divergents que possible, mais foncièrement marqués par les obscures similitudes que crée, entre deux consanguins, un très puissant atavisme commun. Un tel sujet m'offrait l'occasion d'un fructueux dédoublement: j'y voyais la possibilité d'exprimer simultanément deux tendances contradictoires de ma nature: l'instinct d'indépendance, d'évasion, de révolte, le refus de tous les conformismes; et cet instinct d'ordre, de mesure, ce refus des extrêmes, que je dois à mon hérédité.[32]

La guerra ha conferito un'ampiezza ed una complessità nuove a questo conflitto interiore che, com'è ovvio, non è un semplice conflitto di « tendenze naturali » dell'animo dello scrittore, ma il dilemma drammatico della coscienza di un intellettuale che ha attinto alla tradizione culturale borghese tutti gli ideali in cui crede con maggior forza (la giustizia sociale ed il progresso, i diritti dell'uomo, il pacifismo), e che si sente sospinto da ogni nuova esperienza a prendere coscienza sempre più chiaramente di come quei valori siano divenuti storicamente incompatibili con l'ordine sociale che li ha generati nascendo. L'alternativa guerra o rivoluzione, che si era affacciata con estrema crudezza nel 1914, ha definitivamente chiarito, nella coscienza di Martin du Gard, i termini reali del problema fondamentale che sta di fronte agli uomini del suo tempo: rinunciare alla difesa reale e coerente di quei valori, o cercare e percorrere le vie di un rinnovamento profondo delle basi stesse della convivenza sociale. Il movimento socialista, col suo pensiero e la forza rivoluzionaria reale, appare ora allo scrittore come il termine centrale cui questa ricerca deve obbligatoriamente riferirsi. Da questa presa di coscienza ha inizio un appassionato dibattito interiore intorno alle ragioni ed alle prospettive della « rivoluzione sociale », che trova nei destini di Jacques e Antoine Thibault la propria proiezione fantastica. Non soltanto *L'Eté 1914* e l'*Epilogue*, ma anche i primi volumi dei Thibault (quelli in cui, per le ragioni estetiche cui abbiamo accennato, oltre che per ragioni intrinseche allo sviluppo della vicenda, meno vigorosamente si esprime la problematica storica dello scrittore) rivelano nella loro forma stessa come Martin du Gard intraveda, e ritenga ormai storicamente possibili, una diversa struttura dei rapporti umani, ed una alternativa concreta alla realtà sociale che in quelle pagine egli rappresenta. Il loro tema centrale è il contrasto insanabile fra padri e figli, fra la « vecchia Francia » borghese ed una nuova generazione che ne respinge con violenza l'eredità spirituale e ne rifiuta la direzione. Oscar Thibault, Jérome e Thérèse de Fontanin sono i personaggi nelle cui sconfitte si esprime più limpidamente la consapevolezza, che è maturata nel-

[32] *Ivi*, p. LXXVIII.

l'autore, della decadenza irrimediabile di un mondo incapace non solo di comunicare i propri valori agli uomini nuovi, ma di giustificarsi di fronte ad essi. La loro « condanna storica » si incarna drammaticamente nella rappresentazione della loro solitudine. Oscar Thibault, prigioniero dei propri dogmi e della propria personalità « ufficiale », in cui si è alienata e pietrificata la sua naturale grandezza d'animo, subisce impotente l'ostilità aperta di Jacques e l'estraneità appena dissimulata di Antoine. Jérome de Fontanin concluderà con il suicidio la sua vita inutile di uomo privo di equilibrio interiore. Thérèse vedrà approfondirsi di giorno in giorno, nonostante ogni suo sforzo, il solco che la divide dalla chiusa personalità di Jenny; e solo la guerra offrirà un diversivo alla sua solitudine, consentendole di cercare, nell'organizzazione e nella direzione di un piccolo convalescenziario, la sensazione illusoria di una pienezza di vita che le è negata.

A questo mondo, fin dalla prima adolescenza, Jacques oppone un rifiuto istintivo che già annuncia la sua vocazione al conflitto tragico con la realtà. Antoine adegua « cartesianamente » la propria condotta alle convenzioni di quel mondo; ma la completa indipendenza spirituale che egli si riserva nei suoi confronti non è molto dissimile, nella sostanza, dall'aperta ribellione di Jacques. A lui lo scrittore ha affidato il ruolo di interprete del suo rifiuto del rifiuto tragico, del suo ideale di uno sforzo di liberazione che aderisca alla realtà ed in essa si realizzi, di un rinnovamento pacifico, che si attui senza rotture violente. Per questa stessa ragione, se nella struttura del romanzo Antoine rappresenta sotto molti aspetti la negazione di Jacques, d'altra parte le istanze che Jacques afferma e difende rappresentano uno stimolo ed una componente essenziale di ogni tappa del suo sviluppo spirituale. La prima fuga di Jacques dalla casa paterna, e la conseguente sua reclusione nella casa di correzione di Crouy, dove si applicano i metodi di « igiene sociale » che Oscar Thibault ha inventati e messi in opera, costringono Antoine a prendere coscienza per la prima volta delle divergenze profonde che lo separano dal padre. La seconda sparizione del fratello lascerà aperti in lui molti ansiosi interrogativi che lo aiuteranno a comprendere il giovane rivoluzionario che egli ritroverà dopo qualche anno a Losanna. E le idee che Jacques gli rivelerà non cesseranno, nonostante la sua istintiva diffidenza, di maturare in lui nel corso della guerra e poi durante la lenta agonia nell'ospedale dei gasati.

Si può perciò dire, accettando per un momento la metafora delle « due tendenze » dell'animo di Martin du Gard, che in questa nuova fase creativa la storia della ribellione di Jacques traduce in immagini e linguaggio artistico gli impulsi ideali, le nuove imperiose tendenze che travagliano lo scrittore in quegli anni, mentre l'evoluzione di Antoine porta l'impronta del suo bisogno di sintesi e di conciliazione fra i vecchi e i nuovi valori, fra la ragione rivoluzionaria e la ragione puramente critica — e prevalentemente « negativa » — alla quale è legata la maggior parte della sua storia spirituale.

Un gruppo di lettere a Maurice Lallemand [33] (scritte per la maggior parte durante la composizione dell'*Eté 1914*) ci rivelano come proprio in quel periodo (1932-1939) questo travaglio — quest'oscillazione, come Martin du Gard stesso la definisce — [34] avesse raggiunto la sua fase più acuta.[35]

Sono gli anni dell'avanzata del fascismo in Europa, del Fronte popolare francese, della guerra di Spagna; gli anni in cui sempre più concretamente viene profilandosi la prospettiva di un nuovo conflitto mondiale. Nella coscienza di molti intellettuali europei si fa strada allora l'idea della necessità di una revisione profonda del loro rapporto mentale e pratico con le forze rivoluzionarie che si muovono intorno a loro, mentre gli echi dei più drammatici avvenimenti interni dell'Unione Sovietica si ripercuotono nel loro animo come stimoli negativi, che mantengono viva la loro diffidenza verso le possibili conseguenze di una ripresa rivoluzionaria ed alimentano la loro incertezza.

Nei due volumi che prendono forma in quegli anni (gli ultimi del ciclo dei *Thibault* e gli ultimi pubblicati da Roger Martin du Gard) questa problematica si esprime con forza, ispirando in modo pressoché esclusivo l'attività creativa dello scrittore. Fra il 1931 e il 1933 egli rielabora profondamente il vecchio piano dell'opera. Un intero volume, concepito e scritto secondo il piano del 1920 e già pressoché pronto per la stampa, viene distrutto: non ne restano che alcune « briciole », che riguardano soltanto « certains détails de caractère » dei protagonisti e che possono perciò essere ancora utilizzate (esse sole!) dopo le profonde modifiche apportate alla struttura della vicenda.[36] La necessità di dare all'opera un nuovo scioglimento per salvare il suo rigore drammatico si è imposta alla fantasia di Martin du Gard: tutti gli episodi che avrebbero dovuto aggiungersi alla « storia dei Thibault » dopo il ritorno di Antoine dalla guerra (matrimonio di Jenny ed Antoine, educazione di Jean-Paul, il figlio che Jenny ha avuto da Jacques, giovinezza ed amori di quest'ultimo, un suo delitto, ed il suo processo nella cornice dell'alta società parigina), cioè tutte le vicende che avrebbero chiuso una parentesi intorno al dramma collettivo della guerra, riducendolo ad un semplice episodio della storia individuale dei personaggi, gli paiono ora superflui, anzi esteticamente negativi. La storia dei *Thibault* si caratterizza, cioè, più nettamente, nella sua fantasia, come storia del progressivo aprirsi della coscienza dei suoi protagonisti su orizzonti sociali più vasti e su una

---

[33] « N. R. F. », *Hommage....* cit., pp. 1138 sgg.

[34] Lettera dell'8 luglio 1937, *ivi*, p. 1152.

[35] « Vous savez que depuis des mois j'oscille entre le désir de me boucler les oreilles et la tentation d'entrer davantage dans la danse. Pour l'instant, je suis l'homme qui tourne le dos. Je me répète que j'ai passé trente ans et plus à lutter contre les croyances et à me défaire de toute conviction passionnée; que la vie ' spectaculaire ' est sans doute mon vrai lot. Que prendre parti est une nécessité *de l'action*, mais nullement de *la pensée* ni *de l'art*. (Au contraire?). Qu'il faut admirer les lutteurs, les constructeurs; mais ne pas oublier qu'on est d'un autre ' climat '. Connaître ses limites, s'y tenir, ne pas mélanger les espèces. Flux et réflux. Bientôt peut-être dirai-je avec Mauriac: ' De gré ou de force, nous avons tous aujourd'hui une mission temporelle.... ' ». Lettera del 26 novembre 1934, *ivi*, p. 1146; e cfr. anche pp. 1147-53.

[36] *Souvenirs*, *Oeuvres compl.*, I, pp. XCIII-XCVI.

nuova visione di se stessi come partecipi di destini che li trascendono. L'esperienza della guerra deve segnare il culmine di questo sviluppo drammatico ed al tempo stesso la sua fine, perché in essa Jacques e Antoine toccheranno il « limite storico » che la fantasia di Martin du Gard ha loro assegnato. Oltre questo limite ogni ulteriore evoluzione sostanziale della loro coscienza non potrebbe che rappresentare una violazione della coerenza dei loro caratteri, e il frutto di un tentativo — che lo scrittore non vuole imporsi — di *forzare* i confini del proprio mondo spirituale.

Questo fortissimo bisogno di coerenza intellettuale, morale ed artistica determina la scelta fantastica del suicidio come conclusione della vicenda di Jacques. La guerra con i drammatici problemi di scelta e di azione che essa comporta per il militante rivoluzionario, introduce nel romanzo l'occasione di un confronto decisivo per la qualificazione del personaggio. Due possibilità si prospettano allo scrittore: mantenere Jacques strettamente aderente ai suoi limiti e far sì che, alla « prova dei fatti », la sua personalità *astratta* di rivoluzionario riveli le proprie debolezze, si dissolva in parte, perdendo ciò che contiene di fluido e di fittizio, e metta a nudo il suo solo nucleo autentico: « son pacifisme naturel, son humanitarisme de jeune bourgeois tendre »;[37] oppure — e Martin du Gard contempla questa ipotesi, spinto anche da suggerimenti e incoraggiamenti che gli giungono dall'esterno — fare uscire dalla prova un nuovo Jacques dalla coscienza più matura, capace di accettare la lotta senza ribellarsi alle sue asprezze e senza disperare sotto il peso della delusioni: un Jacques che da apostolo si sia definitivamente trasformato in militante socialista. « .... Mais c'est là où moi, R. M. G., je ne vois plus clair. Les éléments, l'expérience me manquent. Pas de bases pour le travail de l'imagination.... ».[38]

L'incapacità, che egli avverte, di comprendere *dall'interno* il socialismo,[39] di trasformare il suo consenso di principio in autentica partecipazione ideale, traccia con chiarezza il limite oltre il quale neppure la sua arte può spingersi: essa implica infatti anche l'impossibilità di far vivere artisticamente un personaggio nel cui animo le contraddizioni di Jacques siano risolte e la cui condotta possa obbedire con la necessaria coerenza ad un sistema radicalmente nuovo di valori.

Di fronte al fallimento dell'Internazionale socialista e del movimento pacifista il destino di Jacques si compie perciò coerentemente con il rifiuto della realtà in cui i suoi ideali paiono crollare,[40] il disegno e l'attuazione dell'assurdo volo sul fronte alsaziano, nella speranza di provocare in extremis, col lancio di un manifesto, la fraternizzazione degli eserciti e la fine della guerra (debole mascheratura di una chiara volontà di suicidio), e infine con il banale fallimento dell'impresa, e la morte atroce ed inutile del protagonista.

---

[37] Lettera a M. Lallemand, 19 maggio 1936, in « N. R. F. », *Hommage*.... cit., pp. 1143-45.

[38] *Ivi*, p. 1144.

[39] Lettera a M. Lallemand, 16 maggio 1936, ivi, p. 1142.

[40] Cfr. in partic., *Oeuvres compl.*, II, p. 638.

Si potrebbe riconoscere in questo un destino tipicamente tragico, se nella mente di Martin du Gard la polarità tragica dei valori non fosse capovolta, e il rifiuto della realtà « negativa » non vi fosse concepito, senza possibilità di eccezioni, come una semplice prova di inettitudine alla vita. L'incapacità di aderire alla realtà e di continuare a cercare in essa, nonostante ogni delusione, le vie della liberazione, qualifica invece inequivocabilmente il sacrificio di Jacques come un patetico fallimento morale.[41]

Tuttavia questa sorte si differenzia profondamente da quella di Jean Barois. Ancora una volta di fronte alla morte emergono con particolare chiarezza i caratteri peculiari della condizione raggiunta dal personaggio. La visione, sia pure deformata e nebulosa, di grandi destini collettivi, dai quali soltanto la vita dell'individuo trae significato e giustificazione, la convinzione, sia pure solo illusoria, di partecipare ad una impresa il cui valore trascende ogni valore particolare, cancellano dalla mente di Jacques l'orrore del proprio annientamento e sopprimono ogni possibilità che in essa sorgano vertigini metafisiche. Con il suo suicidio Jacques tende a negare la propria impotenza, ed a riaffermare — sia pure solo astrattamente — la propria partecipazione ad uno sforzo di liberazione collettiva. La morte è perciò come assorbita e dimenticata nell'azione, tende anzi a tradursi essa stessa in azione.

Il fallimento di Jacques si consuma dunque alle soglie di un rinnovamento profondo della sua coscienza, che egli non riesce a portare a compimento, ma verso il quale tendono appassionatamente i suoi sforzi: e il « pessimismo » di Martin du Gard rivela ancora una volta la sua natura non metafisica, la sua stretta unione con una lucida coscienza storica ed il suo carattere attivo. Se pessimismo (virile e razionale pessimismo) si può chiamare infatti l'atteggiamento spirituale dello scrittore che nega a se stesso, come ai propri personaggi, la possibilità di *evadere* da certi limiti storici, è tuttavia innegabile che la tensione della ragione e della volontà ad ampliare quei limiti e a dare alla propria libertà dimensioni e contenuto nuovi è una legge della vita spirituale di Martin du Gard che diviene legge dell'esistenza artistica delle sue creature maggiori.

Il pieno vigore di questa tendenza morale e fantastica non è meno sensibile nella narrazione della lunga agonia di Antoine, reale epilogo della storia dei Thibault. Antoine non sfugge alla sua condizione di uomo solo; la sua solitudine diviene anzi più profonda dopo la morte di Jacques, la scomparsa degli amici, il distacco violento e definitivo dalla sua vita di medico. Ma egli non si ripiega su se stesso; e la sua solitudine si popola di pensieri che investono soprattutto i problemi di coloro che sopravviveranno, e delle genera-

---

[41] « Le résultat le plus clair d'une conception des Thibault, centrée sur Jacques, serait indubitablement d'accroître encore le nombre de ces lecteurs et lectrices à courte vue, qui n'ont pas su discerner que Jacques, avec tout son coeur, sa générosité, son intelligence, avec tout son charme personnel, est, sur le plan intellectuel et social un ' esprit faux ', irrémédiablement faux; et sur le plan de la vie, un ' velléitaire ' sans consistence.... ». Lettera a M. Lallemand, 1° febbraio 1945, *Hommage...*, cit., pp. 1145-46.

zioni che seguiranno, il cui simbolo concreto è il figlio di Jacques, Jean Paul. Se egli riflette sulla propria vita, questa riflessione appare volta soprattutto ad inquadrare più lucidamente la sua sorte nella catastrofe che sconvolge popoli interi, a vincere la tentazione di sopravvalutare il proprio dramma (« je n'étais qu'un homme moyen.... »), a sgombrare la sua mente da tutto ciò che potrebbe impedirle di comprendere il senso degli eventi che lo travolgono e le prospettive che si schiudono per gli uomini che continueranno, dopo la guerra, il loro sforzo tenace di costruzione.

Solo di fronte alla morte imminente, Antoine compie il suo più vigoroso sforzo per spezzare il cerchio della propria solitudine e stabilire un rapporto più profondo con gli avvenimenti di cui è partecipe, con gli uomini, con la storia del suo tempo. Se la tentazione intellettuale del pessimismo radicale riaffiora nell'*Epilogue* (come già era riaffiorata, dopo *Jean Barois*, nel *Testament du Père Leleu*[42] e ne *La Gonfle*,[43] due tetre farse in cui si esprime, attraverso i mostri grotteschi che vi si muovono, la riserva scientista dello scrittore circa le possibilità di riscatto di una « umanità minore » senza luce; ed ancora era stata espressa, e subito respinta in nome di una speranza di rinnovamento sociale, nei « croquis villageois » di *Vieille France*),[44] più esplicita e ferma che per il passato interviene a cancellarla l'idea della continuità della storia e della possibilità che il suo corso riceva una nuova impronta dalla volontà di progresso degli uomini.

Plus on réfléchit — scrive Antoine nel suo diario, interrogandosi sul senso delle vicende umane — plus on a regardé autour de soi et plus on est pénétré par cette vérité évidente: « Ça ne rime a rien ».[45]

Ma subito dopo (nella stessa notte, secondo il tempo del romanzo) il pensiero di Jean-Paul, dell'uomo di domani, gli fa riprendere la penna per scrivere:

Mon petit, je regrette ces pages écrites hier soir. Si tu les lis, elles te révolteront.... Je ne sais plus où est le vrai. Il y a d'autres réponses, moins négatives, à la question que tu te poses sans doute: « Au nom de quoi vivre, travailler, donner son maximum? ». Au nom de quoi? Au nom du passé et de l'avenir. Au nom de ton père et de tes fils, au nom du maillon que tu es dans la chaîne.... Assurer la continuité.... Transmettre ce qu'on a reçu,- le transmettre amélioré, enrichi?

Et c'est peut-être ça, notre raison d'être?[46]

Ed egli cerca avidamente intorno a sé, mentre la guerra volge al termine, gli elementi che gli consentano di intuire quale sarà il volto di quel domani che egli sa di non poter vedere, e tenta di fondare sulla dottrina di Wilson,

42 *Le Testament du père Leleu, farce paysanne*, Paris, Gallimard, 1920.
43 *La Gonfle, farce paysanne*, Paris Gallimard, 1928.
44 *Vieille France*, Paris, Gallimard, 1933.
45 *Oeuvres compl.*, II, p. 988.
46 *Ivi*, p. 989.

sul progetto di Società delle Nazioni e sulle stesse idee di Jacques una speranza che non può concernerlo, ma che non gli è per questo meno necessaria.

Anche la sua vicenda si conclude dunque con un appassionato tentativo di superare l'individualismo e di conquistare una più chiara coscienza del proprio posto fra gli uomini. E dove questo suo sforzo si arresta (idealmente e materialmente), in realtà nulla termina. L'ultima parola del suo diario, l'ultima del romanzo è il nome di Jean-Paul.

Lo scoppio della seconda guerra mondiale segna l'inizio del definitivo silenzio di Martin du Gard. Alla rinuncia deliberata egli non giungerà che più tardi, quando sarà maturata in lui la convinzione dell'inutilità di una sua nuova opera (e neppure allora egli interromperà definitivamente il suo lavoro). Dapprima egli è soltanto cosciente delle energie ancora intatte, della fantasia ancora fervida che sono in lui, e si immerge con passione in un nuovo vasto progetto (*Le Journal du Colonel de Maumort*) nel quale egli si propone di fare entrare « tutto ciò che desidera dire ancora »; il progetto di « un livre -somme: le total d'une vie et d'une expérience (celle de Maumort) ».[47] Ma ben presto comincia a manifestarsi in lui il sentimento dell'inadeguatezza del suo lavoro di fronte alla gravità dei problemi e delle responsabilità che lo sconvolgimento in atto dell'Europa e del mondo propone ad ogni intellettuale cosciente. Non si tratta, nel primo anno di guerra, che di un disagio incipiente, della scoperta di come, per la prima volta, forse, l'interesse per quanto viene accadendo ogni giorno nel mondo non riesca più a comporsi in lui con la meditazione creativa, con il suo quotidiano sforzo di elaborazione di personaggi e di vicende. « Les événements planent bas, on les a sur les épaules, on ne se décide pas à continuer sa petite vie de conteur, comme s'il ne se passait rien.... ».[48]

Ma via via che il dramma della guerra si svolge sotto i suoi occhi, questo disagio si trasforma in un'intuizione sempre più chiara del solco che si sta scavando tra il passato, anche il più recente, e la nuova fase storica che sta per aprirsi. Si fa allora strada sempre più profondamente nella sua coscienza la convinzione che le sue idee, la sua esperienza, gli strumenti di cui la sua mente si è valsa per comprendere l'animo e le azioni degli uomini, il suo intero mondo poetico siano ineluttabilmente relegati dagli avvenimenti entro i confini di quel passato.[49] Con la stessa fermezza con cui l'aveva imposta ai suoi personaggi, egli impone ora a se stesso la chiarificazione decisiva di fronte alla realtà del proprio tempo. Se la conclusione di questo confronto è amara, essa non implica però affatto una rinuncia allo sforzo necessario per comprendere, un attenuarsi sfiduciato dell'attenzione ai nuovi eventi (que-

---

[47] *Oeuvres compl.*, I, p. CVII.

[48] Lettera a A. Gide, 8 aprile 1940, ivi, p. XCIX.

[49] « Nous sommes der survivants, des ' anachronismes '. Encombrés de vieux concepts, pareils à des gardiens de musée dans leurs antiquailles. Nous n'avons plus qu'à dételer; à nous asseoir sur le pas de la porte, et à regarder se former de nouveaux cortèges ». Lettera a A. Gide, 25 aprile 1945, ivi, pp. CXXIII-CXXIV.

st'attenzione diviene al contrario così appassionata e assorbente che l'attività letteraria si riduce gradualmente a « qualche ora » di lavoro che appare anch'essa « sottratta » all'impegno dominante di conoscere e di riflettere su quanto accade).[50]

Egli riconosce soltanto che è ormai impossibile che questa sua nuova ricerca possa farlo ancora approdare ad una condizione di reale fecondità artistica; che ad altri, non più a lui, spetterà di farsi interpreti dei problemi e della coscienza dei nuovi uomini del suo tempo.

Ces trois années de catastrophes m'ont donné du récul. Je me juge, je soupèse mon oeuvre, je distingue mieux mes limites. Je m'estime à ma juste valeur, sans sotte modestie, mais sans illusions: en vérité, ce dont je me sais capable ne mérite pas que je veuille, à tout prix, produire encore, et publier.... C'est le passé seul dont je suis contemporain: ce que je puis penser, ce que maintenant je pourrais dire, ne répond à aucune des interrogations que se posent aujourd'hui, que se poseront demain, les hommes jeunes qui survivront aux désastres actuels.[51]

Ancora una volta alla coscienza della conclusione di un'epoca storica, alla contemplazione della fine di un uomo — sia pure egli stesso quest'uomo — si unisce indissolubilmente l'idea della ripresa, la visione degli uomini che verranno e che continueranno. È in favore di questi uomini che egli abdica; e la sua rinuncia non è in realtà altro che una conferma — la sola che egli si sentisse ancora capace di dare — della sua incondizionata partecipazione spirituale alla storia del suo tempo.

GIANCARLO FASANO

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

Opere di R. M. G.: *Oeuvres complètes,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, 2 voll., ed. curata dall'autore, prefazione di A. Camus. Vol. I: *Souvenirs autobiographiques et littéraires* (prima inediti); *Devenir!* (1ª ed. 1908); *Jean Barois* (1913); *In memoriam* (1921); *Les Thibault*: I) *Le cahiers gris* (1922); II) *Le pénitencier* (1922); III) *La Belle Saison* (1923); IV) *La Consultation* (1928); V) *La sorellina* (1928); VI) *La mort du père* (1929). Vol. II: *Les Thibault*; VII) *L'été 1914* (1936); VIII) *Epilogue* (1940); *Vieille France* (1933); *Confidence Africaine* (1931); *Le testament du Père Leleu* (1920); *La Gonfle* (1928); *Un taciturne* (1933); *Notes sur André Gide* (1951).

L'une de nous, Paris Grasset, 1910; *Noizemont-les- Vierges, Liège,* A la lampe d'Aladin, 1928.

Opere da consultare: R. LALOU, *R. M. G.*, Paris, 1938; A. ROUSSEAUX, *Littérature du XX^e siècle,* I, Paris, 1938, pp. 74-94; ed anche VI, Paris, 1958, pp. 55-66; C. Bo, *Saggi per una letteratura,* Brescia, 1946, pp. 114-136; A. MAUROIS, *Etudes littéraires,* Paris, 1947, II, pp. 161-204; C. E. MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918,* Paris, 1950, pp. 305-350; C. BORGAL, *R. M. G.*, Paris, 1957; « Nouvelle Révue française », *Hommage à R. M. G.*, n. 72, 1° dicembre 1958.

[50] Cfr. Lettera a A. Gide, 2 febbraio 1945, ivi, p. CXXI.
[51] *Ivi, p.* CXIX.

MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

BECCARIA E LO STILE

Può sembrare perlomeno strano che un uomo come il Beccaria, tutto dedito ai problemi economico-giuridici, con una formazione a carattere prevalentemente scientifico-matematico-filosofico, abbia voluto dedicare un importante lavoro allo stile. Ci riferiamo a quelle *Ricerche intorno alla natura dello stile* [1] che ampliano, riprendendone i punti fondamentali, quel *Frammento sullo stile* che era comparso sul *Caffè* [2] e che l'autore stesso considerava anticipazione di un lavoro più impegnativo.

Meno strano però apparirà l'interesse del Beccaria per i fatti stilistici e linguistici, quando si rifletta a quel che l'opera stessa significa nel pensiero del '700 e in quello del suo autore. Infatti le *Ricerche* sono essenzialmente un lavoro filosofico, un lavoro che deliberatamente e dichiaratamente prende spunto dalla filosofia del suo tempo per giungere a risultati che possano dare qualche base scientifica ad un argomento troppo abbandonato agli arbitri del genio naturale e del gusto individuale, o troppo sottomesso alle regole tradizionali. Dichiara il Beccaria nell'Introduzione che la sorpresa determinata nei lettori dal fatto che egli si interessi a simile tema cesserà quando si rifletta alla grande affinità tra la morale, la politica, le belle arti, che sono le scienze del buono, dell'utile e del bello, rispettivamente: « queste scienze derivano tutte da una scienza sola e primitiva, cioè dalla scienza dell'uomo; né è sperabile che gli uomini giammai facciano in quelle profondi e rapidi progressi, se essi non s'internano a rintracciare i primitivi principî di questa » (ed. cit., pp. 85-86).

Così dunque poiché *nihil humanum a se alienum putat*, il Beccaria dalla scienza dell'uomo e dell'animo umano (non però intesa come « Metafisica », bensì come « Psycologia », egli specifica) porta la luce della filosofia — che è scienza — nel campo dello stile, fino ad allora abbandonato « quasi intieramente alla fortuita impulsione del sentimento, ed alla sconnessa ed irreflessiva pratica di un lungo esercizio » (p. 87). Le sue fonti sono, oltre Locke, la cui opera i filosofi del '700 vanno continuando, D'Alembert e Condillac, Montesquieu ed Helvétius.

Anche lo stile deve venire assoggettato all'analisi ed al ragionamento: l'avversione che il Beccaria manifesta contro le « regole » codificate, non è quella, ad es., di un Bettinelli. Anzi, egli specifica che le regole costituiscono un errore e frenano gli ingegni *solo* perché sono state ridotte « a canoni generali le bellezze già combinate dai maestri dell'arte, quando piuttosto dovevano essere osservazioni pure generali sulla maniera con cui essi le avevano combinate » (p. 90): dunque non un odio assoluto per le regole in generale, bensì una lotta relativa e limitata a quelle regole che favorivano l'imitazione anziché lo sviluppo dell'ingegno, che non costituivano riflessioni oggettive, filosofiche, sullo

---

[1] In *Opere*, Firenze, 1854; citeremo sempre da questa edizione, ma si veda la recente ediz. delle *Opere*, in 2 voll., curata da S. Romagnoli (Firenze, Sansoni, 1958), il quale appunto, nell'Introduzione, esamina la figura e l'opera del Beccaria in funzione di una unità che egli tende, e con successo, a dimostrare.

[2] Vedi *Caffè*, ediz. di Milano, 1804, tomo I, num. 25; il *Frammento* è ristampato in *Opere*, ediz. cit., pp. 530-536.

stile in astratto, tali da poter essere valide per tutti, permettendo a ciascuno di adottarle come criteri generici senza perdere la propria personalità, il *proprio* stile. Dunque il Beccaria parte proprio dall'idea di dare questo trattato generale — astratto e il più obbiettivo possibile — che, non impedendo l'esplicazione dell'individuale sentire, portasse in fatto di stile gli ingegni degli italiani « a considerarne la filosofia; onde gl'innocenti ed incolpabili piaceri dell'intelletto divengano un oggetto di scienza e d'istituzione » (p. 91). Lo stile indubbiamente è *espressione*: « ogni discorso è una serie di parole che corrisponde ad una serie d'idee » (pp. 94-95). È vero, anche, che « ogni nostro discorso consiste o nell'enunciare una verità o nell'eccitare un sentimento » (p. 95). Se è evidente che lo stile non può consistere nella semplice affermazione o negazione, è lecito allora distinguere le idee (e i sentimenti) in principali e secondarie. Su questa distinzione è imperniato tutto il lavoro; essa inoltre avrà qualche importanza anche per scrittori successivi (il Foscolo, ad es.).[3]

Che cosa il Beccaria intendesse per idea « principale » era già chiaramente esposto nel *Frammento*. Qui egli, ripetendo quei concetti, sostiene per « idee.... principali.... quelle che sono solamente necessarie, acciocché dal loro paragone ne possa risultar l'identità o la diversità [cioè la verità o la falsità] nel che consiste ogni nostro giudizio » (p. 95); però la distinzione viene estesa anche ai sentimenti: « sentimenti principali.... » saranno « quelli che sono il solo oggetto del nostro discorso, sia per manifestare le nostre, sia per risvegliare in altri sensazioni di piacere o di dolore, nel che consiste ogni nostra passione » (ivi). Definisce invece « idee o sentimenti accessori quelle idee e quei sentimenti che si aggiungono ai principali (che sono i soli necessari), e che ne aumentano la forza e ne accrescono l'impressione ».

Ora, si richiami alla mente quel che saranno le « idee accessorie » per uomini di genio, per un Foscolo ad es., o anche per un Cesarotti, per i quali la parola si carica di quei significati e di quei sentimenti che è venuta assumendo per un dato scrittore, oppure per forza d'uso, nel tempo, cosicché le « idee accessorie » costituiscono come un necessario alone — per dir così — entro il quale vive e si determina la parola stessa; questa, priva di alone, di idee accessorie, sarebbe vuota, senza risonanza, corrisponderebbe alla parola *necessaria* ma nuda dei popoli primitivi. Il criterio della « accessorietà » è in certo senso paragonabile agli strati successivi di un terreno che vengono studiati per mezzo della sonda: nessun terreno attuale è mai quello delle ere geologiche più antiche, ma si è formato per molteplici fenomeni di stratificazione successiva, per metamorfosi, ecc.; così il linguaggio, così le parole si sono a poco a poco, con l'uso popolare e con l'abitudine culta, caricati di sensi « accessori », spesso temporali e indigeni, legati a circostanze precise e determinate o determinabili di tempo e di spazio. In altre parole, anche il linguaggio ha una storia ed una geografia: di qui anche la difficoltà delle traduzioni, il termine o la frase « belli » in una lingua, e banali, insipidi o addirittura triviali in un'altra.

Se l'affermazione o la negazione, di per sé, non sono stile ma necessità, esigenza vitale e pertanto identica per tutti gli uomini e per tutte le nazioni, ciò che può diversificare lo stile non può essere che l'elemento accessorio. « La diversità dello Stile non può consistere nella diversità delle idee o de' sentimenti principali, se per diversità di Stile intendasi l'arte di esprimere in diverse maniere la stessa cosa » (ivi). « Dunque lo Stile consiste nelle idee o sentimenti accessori che si aggiungono ai principali in ogni discorso » (p. 96).

Per arrivare a suffragare tale conclusione con argomenti validi, il Beccaria fa ricorso a Condillac e all'idea lockiana che « nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu ». Tutte le idee e i sentimenti umani sono derivanti dalle sensazioni prodotte dai sensi (dai cinque esterni o dagli interni), le quali sono sempre presenti in qualunque atto

[3] Per il concetto di « accessorio » e di « principale » si vedano Montesquieu nel *Frammento sul gusto* e nel *Saggio sull'arte del tradurre*, e Diderot nel *Trattato sul bello*.

del pensiero, anche nel più complesso ragionamento (e quindi anche nel « piacere delle cose sensibili »). « Dunque la bellezza dello Stile dipenderà immediatamente dall'esprimersi di quelle [sensazioni], dal risentimento che si eccita nell'animo dalle parole che le rappresentano » (ivi); perciò lo stile consiste nelle sensazioni accessorie aggiunte alle principali: quanto più numerose quelle, tanto più forte il piacere che darà quello stile. Criterio ambiguo e inadeguato, certamente; ma si noti quel termine « risentimento » con quel significato di reazione suscitata nell'animo, che ha un vago sapore moderno. Le sensazioni, il « risentimento », sono provocati, nel caso dello stile, dalle parole. Esse possono eccitare immediatamente l'animo risvegliando direttamente le immagini (altro termine degno di nota), oppure mediatamente, portando solo immagini di altre parole, e quindi deboli sensazioni. Ma espressioni dirette di piacere e di dolore, e successive combinazioni di quelle espressioni semplici per giungere a significati più complessi, ci riportano al problema della formazione delle lingue. Su questo punto il Beccaria si diffonde in quella che doveva essere la seconda parte dell'opera.[4]

Accettato il principio che il linguaggio è un insieme di segni e che l'idea di un qualunque oggetto sensibile dovette sempre precedere l'uso del segno che lo esprime, questa che parrebbe seguire pedissequamente le teorie della formazione meccanica delle lingue, dal De Brosses ai « mécaniciens » — teorie che quanto consentono alla perfettibilità in assoluto, di una lingua, tanto ne sottraggono alla « creatività » — sbocca invece in una sorta di considerazioni in fondo non troppo lontane dal Vico.

Il Beccaria naturalmente connette — come la maggioranza degli scrittori del suo tempo — i fatti linguistici alle vicende storiche, politiche, sociali, morali, di tutto un popolo; l'evolversi di una lingua è legato, anche per lui, alle condizioni della nazione dalla quale è parlata: le vicissitudini che determinano rivolgimenti, nuove sistemazioni, mutamenti sociali, sviluppi economici e via dicendo, hanno un loro peso anche nei confronti della lingua. E fin qui, si diceva, non c'è molto di nuovo, non c'è nulla che già non fosse nel pensiero di uomini all'avanguardia nella scoperta delle leggi della nuova scienza che andava delineandosi appunto nel '700: l'estetica. Su questa linea si pone anche l'affermazione che nel *Frammento* il Beccaria aveva fatto a proposito dell'influenza reciproca di fatti politici e fatti linguistici.[5]

La conclusione del cap. 16° delle *Ricerche* è però — per quanto logica — diversa e perlomeno inaspettata. Anzitutto v'è una comparazione fra la nazione e l'uomo singolo, nel senso che le vicende della fanciullezza, della giovinezza, della maturità, sono analoghe e, fatte le debite proporzioni, paragonabili a quelle della primitività, della giovinezza, della civiltà e della maturità dei popoli. Così, nei fanciulli, pochi suoni corrispondono a disparatissimi oggetti; essi balbettano e accompagnano questi primi tentativi di espressione con abbondante gesticolazione che fa intendere lo sforzo per agire, per eseguire l'azione cui essi vogliono accennare. Solo molto tardi alle idee corrispondono adeguatamente le parole e le frasi. « La loquacità è una proprietà di persone adulte ed educate; lo scarso esprimersi e il molto agire è la proprietà de' fanciulli e de' selvaggi; dunque in questa situazione la relazione fra le idee e i segni sarà di molte idee e di pochissimi segni, e questi sconnessi e poco richiamantisi l'un l'altro.... » (p. 190).

Nelle lingue i segni si sono moltiplicati, sono aumentati « a misura che stringevansi

---

[4] Mentre la I parte — che tratta appunto della « natura » dello stile — fu pubblicata nel 1770, la II — che doveva trattare dell'educazione, del modo di giungere a uno stile ottimo — fu ritrovata incompleta e limitata a un frammento (il cap. 16° dell'opera) fra i manoscritti del Beccaria, e pubblicata per la prima volta nel 1809 dal Silvestri.

[5] « Quando una lingua fa veloci cambiamenti, è un indizio certo di una rivoluzione nelle idee della nazione che la parla, e dall'indole del cangiamento della lingua si potrà argomentare il cangiamento nelle idee: così le lingue si raddolciscono col dispotismo, e colla libertà e colle guerre civili ritornano vigorose e aspre » (pp. 534-535) (si ricordi analogo pensiero, ad es., del Baretti).

le relazioni degli uomini, che crescevano i bisogni di vicendevole aiuto, che le azioni prime, isolate per ciascun individuo, ad un privato fine dirette, divennero comuni a molti, e fatte insieme colla riunione di molte forze ad un comun fine ordinate ». Dunque dal grido di piacere o di dolore individuale, dall'espressione più semplice di sensazioni e di bisogni, attraverso l'evolversi del nucleo sociale, la lingua si trasforma e si complica, accogliendo un numero sempre maggiore di combinazioni di idee semplici. In questo stadio, il secondo, le lingue da astratte e generali si fanno a comprendere parole particolari, adatte a situazioni determinate e sensibili: il numero delle parole è proporzionato al numero delle idee nella immaginazione di chi le proferisce; ogni parola risveglia una precisa immagine.

L'aggregazione sociale, lo sviluppo di una « polis » determinano nuove necessità del linguaggio: dopo uno stadio intermedio in cui i segni e le combinazioni sono corrispondenti alle idee e agli affetti, agli oggetti che li hanno determinati, successivamente ecco « le combinazioni più complicate e più rare, quelle, cioè, che sono meno sensibili perché meno frequentemente rappresentate dinanzi all'immaginazione » (p. 191). Così come i fanciulli, crescendo, acquistano il senso di nuove relazioni fra sé stessi e il mondo esterno e ne ritraggono nuova copia di idee e in seguito giungono ad adattare — per esigenze di relazione — le parole alle idee (al contrario di quanto era avvenuto in precedenza), le lingue dei popoli arrivano a connettere le parole fra loro, combinano le une con le altre e per mezzo delle altre, mentre l'immagine originaria legata al segno va facendosi sempre più sfocata: idee e parole non procedono più di pari passo, ma queste precedono quelle, le relazioni si fanno sempre più complesse e meno sensibili; le parole finiscono per avere vita a sé stante, lontane dalle idee corrispondenti. « Ed ecco dunque, primo, le tre epoche principali del rapporto che hanno avuto le idee degli uomini con ciascuna lingua che essi parlano o hanno parlato: più idee che parole, e queste poco connesse tra di loro: secondo, egual numero d'idee ed egual numero di parole immediatamente richiamanti le idee, e proporzionatamente connesse tra di loro: terzo, numero di parole maggior del numero delle idee richiamate da quelle, e queste parole più connesse tra di loro, di quello che lo siano le idee tra di loro » (p. 193).

Ciò si verifica presso tutte le nazioni come in ciascun uomo in particolare « nel successivo e graduato sviluppamento delle [sue] facoltà » (ivi). Qualora la nazione si trovi all'ultimo stadio, l'uomo supererà nel suo sviluppo i primi due per adeguarsi al costume del suo tempo (l'individuo così finisce per trovarsi immesso nella storia e nella tradizione). Ma il Beccaria dalle sue stesse premesse è portato più oltre, e deve riconoscere nel primo stadio del rapporto idee-parole il corrispondente linguistico della « primitività » sociale e politica.

Come nel fanciullo, le idee (e le azioni) prevalgono sulle espressioni: è la barbarie, l'infanzia dei popoli, in cui l'arte non può andar oltre la danza imitativa e un ritmo pseudopoetico che distribuendo in periodi di tempi uguali le parole, tenda ad associare immediatamente le idee: il verso si rivela più antico del discorso prosastico. « Il secondo stato è lo stato poetico, immaginoso ed eloquente delle nazioni » (p. 194); infatti, « la facile connessione de' segni, ed il pronto e vivace risentimento che essi eccitano nell'animo nel richiamare immediatamente una gran copia d'idee sensibili, renderà l'immaginazione oltremodo sensibile alle qualità piacevoli o dispiacevoli delle cose, e gli uomini diverranno pronti e sagaci combinatori delle bellezze tutte sparse con profusione, ma interrotte e confuse in tutta l'estensione delle cose naturali » (p. 195). Qui è l'origine delle arti, raggiunta la perfezione delle quali se ne avranno due effetti: le scienze e la filosofia, che veramente consistono, secondo il nostro autore, nella necessità di distinguere le cose simili dalle dissimili (ossia, si propongono un fine di conoscenza, per vie diverse).

Il terzo stadio, in cui vi sono più parole che idee, è quello della civiltà « spiegata », per usare un termine vichiano; in esso prevale la prosa, l'eloquenza, la retorica; le regole dominano lo stile, l'uso delle parole diviene un fatto di cultura e di costume (quindi

il distacco dei letterati dal popolo), un fatto legato a una storia e a una tradizione non solo letteraria e linguistica, ma morale, etica, con caratteri propri e « nazionali ».[6]

Per questa via, attraverso una modificazione che risente in qualche modo dell'insegnamento del Vico, il Beccaria giunge a ribadire le conclusioni a cui erano giunti un Bettinelli e un Baretti, e si rilega a quella corrente di idee e teorie linguistiche le quali dovevano trovare la loro miglior voce (codificazione, quasi) nel *Saggio* cesarottiano. E d'altra parte proprio il criterio della « nazionalità », delle bellezze « indigene » del linguaggio apriva la porta all'innovazione romantica. L'epoca d'oro della poesia è naturalmente la seconda, nella quale all'immediata azione dei primitivi succede l'immediatezza della rappresentazione.

Se da un lato persiste nel Beccaria il limitato concetto dell'arte come imitazione della natura, esso è però temperato e corretto dalle idee di « rappresentazione » delle passioni e di « entusiasmo ». La sua posizione non è sempre chiara: scopo dello scrittore è « imitare la natura col distinguere, avvicinare e far risaltare gli oggetti in quella maniera che producano il massimo d'impressione, il più vivo, cioè il più chiaro, e il più distinto possibile » (p. 138). Ma altrove ribadisce l'idea che compito dell'artista e del poeta sia l'eccitare l'immaginazione, l'alterare l'equilibrio emotivo favorendo una serie di « impressioni » in chi legge.

Per questo l'artista dovrà « abituare l'intelletto e la fantasia.... a facilmente suggerire ed eccitare.... [in se stesso] una moltitudine di.... espressioni, sulle quali operare una scelta » (p. 189). Per rendere familiare e pronto questo « eccitamento » occorre studio e preparazione (« educazione ») « che.... renda in certo modo duttile ogni forma, ed *alterabile l'immaginazione* e la memoria » (ivi). Si è ancora lontani, come si vede, da un criterio che riporti lo stile ad una condizione interna, anziché esterna, della poesia. Eppure vi trapela qualche idea che figurerà degnamente in concezioni filosofiche molto più recenti; egli sottolinea « quell'immediato e rapido eccitamento per cui la parola dall'idea debb'essere il meno che sia possibile distante; onde i risentimenti nostri interni siano tutti d'idee reali e significanti, e le idee visibili ed auditive non siano niente di più che meri mezzi eccitatori » (pp. 130-131), e introduce, in tal modo, un concetto (quello di « eccitamento ») che oscilla fra quello meramente esteriore di impressione dall'esterno « sull'immaginazione e sulla memoria » (per fornire solo « espressioni » su cui operare — all'occasione — una scelta), e quello preromantico e interiore di « entusiasmo » dell'artista creatore. L'imitazione della natura è, di fatto, superata.

La passione è desiderio di ciò che non si possiede, è dolore, « un desiderio costante ripetuto quasi in ogni occasione nella mente.... » (p. 184); analogo allo « stato di passione » è quello di « entusiasmo », che può essere identificato con uno stato di « eccitamento » nel corso del quale si passi rapidamente da un'idea o da una sensazione all'altra.

L'immaginazione è dunque una sorta di facoltà associativa (analogica, si potrebbe dire, con un termine troppo moderno), al termine dell'azione della quale « chiunque avrà esaminato sé medesimo attentamente, troverà la maniera sua di sentire e di esistere alquanto cangiata » (p. 185), proverà « un certo calore e una certa alacrità viva e profonda, che nasce dal maggior movimento in cui è posto l'animo » (p. 186).[7]

---

[6] « Le parole di una lingua indicano il numero delle idee che comunemente si hanno da chi parla la lingua medesima, le di lei frasi, ossia le combinazioni di idee già fatte; la differenza, ricchezza ed abbondanza delle lingue di colte nazioni non è tanto (almeno considerando tutto il corpo di una lingua insieme) nell'avere l'una piuttosto che l'altra un maggior numero di parole, ma nella maggior copia o diversità, e nella più significante e più pronta energia delle frasi e modi di dire di una lingua rispetto all'altra » (pp. 199-200).

[7] Si paragoni « il modo con cui le idee esistono nell'animo, quando ebbro di entusiasmo si sente fervido e fremente ed affollato dalla moltitudine e dalla varietà delle idee e delle immagini, con quello col quale esistono e si succedono nella mente quando, tranquilla e fredda, lentamente ed ordinatamente combina, calcola e paragona poche

Con maggior forza, forse, ma con minor capacità analitica, nell'articolo *I piaceri dell'immaginazione*,[8] il Beccaria aveva affermato: « Fa di mestieri render agile l'immaginazione, e rispettare la ragione Sovrana nostra senza esserle Cortigiano troppo assiduo, altrimenti ella t'impiomberà l'immaginazione, e ti sforzerà a scavare mentre tu hai bisogno di scorrere. Non si tratta di analizzare, ma di comporre ».

Ma il Beccaria delle *Ricerche* vuol dare valore scientifico a questa « aesthetica in nuce » che si va creando; il termine « immaginazione » non va confuso con quello di « fantasia », parola sostanzialmente romantica e moderna che qui compare *en passant* e priva di risonanze; e del resto che cosa egli intenda per « entusiasmo », ha già in precedenza chiarito. Il Beccaria aveva detto che l'eccitamento doveva essere inteso come « facoltà associativa » di sensazioni e di idee da utilizzare in ogni occasione previa opportuna scelta. Ma ciò che segna i limiti della sua teoria è nello spazio assegnato all'entusiasmo, è in quella sorta di educazione cui vuol sottoporre l'immaginazione. Educazione che è poi da intendersi come limite raziocinativo imposto al sentire (alla sensazione così come al sentimento). « Ciò che rende gl'intelletti di alcuni uomini, come è creduto naturalmente, fantastici, immaginosi, poetici, i quali ogni discorso animano di un certo vigore di sentimento, o di certa evidenza di sensazioni che c'interessa e ci rende attenti, è l'abitudine, acquistata per una non preveduta combinazione di cagioni, di rapportar nella mente loro le parole tutte, e tutta la grammatica e il dizionario della lingua che parlano, alle idee sensibili, da cui tutto l'edificio dell'umano discorso si è innalzato » (p. 201).

Ciò è frutto di « educazione », ossia di cultura, di abitudine che finisce per regolare i rapporti sensazioni-idee-espressioni. Che cosa avviene nei soggetti in cui manca tale freno? Divengono « fantastici e irritabili all'eccesso » perché nella loro immaginazione « scorrono continuamente le scene più sensibili ed interessanti della natura e della vita.... sono soggetti alle pertinaci debolezze della illusione, agl'immedicabili dolori delle opinioni.... » (p. 202). L'eccesso di sensazioni e « l'abuso di questa versatile loro fantasia » (ivi) li trascina lontano proprio dallo stato che il Beccaria ha descritto, dall'entusiasmo bene inteso, con tutti i freni della ragione, senza confusione e volubilità e pericolo; e, inoltre, bene appoggiato alla realtà sicura delle sensazioni. « Dunque uno Stile, le accessorie del quale fossero tutte espressioni semplicemente esprimenti l'interna successione degli affetti, e lasciasse all'immaginazione di ciascuno la necessaria briga di appoggiarli sulla base degli oggetti e delle sensazioni fisiche ed esteriori, dove solamente possono sostenersi e crescervi, diverrebbe perciò languido, noioso e metafisico, e se non oscuro almeno non bene inteso » (p. 182): si è presi dalla sazietà, come avviene leggendo gli imitatori del Petrarca, e talvolta lui medesimo.

Il senso di quella « imitazione della natura » dal Beccaria invocata, e in parte superata, si chiarisce allora come imitazione dell'ordine che la natura dà alle cose: così l'artista deve dare un ordine alle proprie sensazioni (e viene alla mente Kant), deve esprimerle secondo quella che, con un termine molto usato dal Beccaria stesso, si può definire una vera e propria *scelta*, ossia, in definitiva, secondo un proprio « ritmo » interiore, individualissimo. Appunto questa « scelta », questo « ordine » è il segno inconfondibile della personalità, è ciò che distingue la produzione di ognuno, in altre parole lo *stile*.

Ma per giungere ad esso, per arrivare a effettuare una « scelta » e ad esprimerla secondo un « ritmo » che sia « forma » dell'opera d'arte, occorre una preparazione che è essenzialmente *studio*.

Parlando dei vari stili e andando al di là della rituale distinzione (stile semplice - medio - sublime) per tentare una ulteriore specificazione che rimane però limitata, e inadeguata alle premesse (distingue uno stile fluido da uno conciso, uno diffuso da uno grave, e via dicendo), il Beccaria mostra di preferire lo stile « di uomini colti e pensatori »: in-

idee alla volta » (p. 185): ma non si dimentichi che l'entusiasmo è rapidità di associare idee e sensazioni, e che tale rapidità è frutto dell'eccitamento sopra descritto.

[8] Pubblicato nel *Caffè*; in *Opere*, ed. cit., pp. 544-549. La citazione, p. 547.

fatti « la percossa interiore che l'animo ne risente è grande e viva, ma non immediata, cioè richiede un picciolo sforzo della nostra mente, un movimento dalla nostra parte, onde, per così dire, noi ci avanziamo verso lo scrittore » (p. 144). Al contrario degli stili « popolari », quello degli « uomini colti », più mediato e indiretto, richiede maggior preparazione e capacità di penetrazione. È lo stile nel quale non tutto è detto e definito, lo stile che vuole colpire il lettore, fornire una serie di impressioni, ma attraverso uno sforzo mentale per cui si risalga all'intenzione dell'autore; e se è evidente la lotta contro la passività cui le menti e i cuori italici erano assuefatti, è importante d'altronde sottolineare la novità di questo stimolo, e l'esigenza critica di una immedesimazione lettore-scrittore.

Se le idee « sono interessanti solamente per chi le prova e le eccita in sé medesimo, l'entusiasmo si fermerà in quell'individuo soltanto che lo risente; e gli spettatori, attoniti e sorpresi, lo derideranno dell'importanza e della serietà ch'egli mette in cose che li lasciano tranquilli e indifferenti; ma se le idee sono interessanti anche per la moltitudine degli ascoltatori, allora l'entusiasmo si comunica, e diventa contagioso.... si diffonde e spazia per gli animi tutti che possono esser dentro la sfera della di lui attività » (p. 186); l'ascoltatore allora rifà il medesimo cammino spirituale dello scrittore, può comprendere e accettando far proprio l'entusiasmo altrui. Entusiasmo che ha i suoi pregi e i suoi difetti: « negligenza e trascuranza.... intorno a ciascuna cosa in particolare », e una « specie di disordine », dovuta all'« abitudine.... di correre e di avanzarsi sui minimi rapporti delle cose, ed il menomo barlume di una lontana analogia prendere per il chiaro lume dell'evidenza » (p. 187), le quali critiche tutte, bene figurerebbero nella pagina di un arrabbiato antiromantico che volesse rimproverare agli avversari una certa grossolanità di vista e di udito, un allontanamento dai temi della realtà per quelli dell'astrazione.

D'altra parte però il Beccaria serve l'alto fine dell'entusiasmo: « l'improvviso scagliarsi nelle più remote e disparate combinazioni d'idee, l'avvicinar le cose lontanissime, e togliendo di mezzo con impeto e con fremito tutti gli ostacoli che si oppongono al libero corso delle loro idee, aprire nuove vie allo spirito umano, e in esse orme solitarie, ma franche e rapide, stamparvi » (ivi): è una pagina estremamente significativa e di pretto sapore preromantico, di cui non bisogna però sopravalutare la portata. Il Beccaria vuol dimostrare che il vero, il grande stile, è il prodotto di un entusiasmo vivo che ha determinato l'associazione di idee disparate, che ha fatto spaziare l'animo in climi nuovi, vi ha stampato « orme solitarie » spazzando via « con impeto e con fremito » (termini degni dello « Sturm und Drang ») ogni ostacolo che si opponesse al progresso dello spirito umano; eppure, quando l'entusiasmo non sia contenuto entro limiti ragionevoli, quando una « lontana analogia » sia scambiata per il « chiaro lume dell'evidenza », quando si voglia strafare e si perda il contatto con le cose, con la realtà, ermetizzando la poesia, rendendola fumosa e imprecisa per volontà di troppo spaziare e di racchiudervi e cielo e terra, allora invece di entusiasmo nasce « l'insulsa verbosità ».

Il poeta e lo scrittore veramente ispirati, non possono, non debbono perdere di vista il concreto, le sensazioni, l'esperienza. Il loro fine è la rappresentazione di cose o di affetti: ad esso deve corrispondere uno stile « nativo », uno stile, cioè, che non cada nei difetti descritti e che non voglia tutto definire. Altro tratto moderno: se tutto viene descritto dallo scrittore, se egli rifinisce ed esprime con parole, la sublimità dello stile, l'altezza della concezione vanno perdute, perché la molteplicità delle parole « prolunga il tempo dell'impressione », che quindi non può più essere « un'impressione grandissima e subitanea, non *un colpo di luce*, che, balenando improvvisamente nella mente, scopre ad una grandissima distanza una moltitudine di oggetti » (pp. 152-153) (e si noti tutta l'intonazione del periodo, che ci riporta a una concezione altissima ed esaltante della bellezza); tutte le immagini, allora, rimangono allo stesso livello, nessuna prevale perché non resta nessuna zona d'ombra che nasconda in sé idee e sensazioni accessorie che riempiano l'ascoltatore di pensosa attenzione.

Anche le figure retoriche, anche la metafora usatissima, oltre alle « idee accessorie », sono viste in funzione dell'*impressione*, della *sorpresa* che generano, allontanando dalla monotonia delle idee principali; e il Beccaria dimostra altresì che le idee « suggerite », che non entrano nella composizione del discorso, risvegliano sensazioni e pensieri quanto e forse più delle parole (pp. 105-107 e sgg.), e che le impressioni prolungate sono meno efficaci di quelle più brevi e frequenti.

Nasce così il concetto di « nativitá » (o « bonarietà ») dello stile, di quello stile che non trascura le piccole cose, che non pretende di dire tutto, che è espressione sincera di affetti. Mediante questo stile lo scrittore parla di sé, si abbandona « totalmente alla corrente delle idee.... ma dipingendo sempre sé medesimo o la maniera sua di sentire, egli mette affetto, azione o grandezza nelle cose tutte senz'arte e senza studio, cioè *senza prevedere* egli medesimo che lo faccia, e senza prevenirne chi legge » (p. 159).[9] Anche lo studio entra in questa concezione, purché con discrezione (più sopra intendeva per « studio » affettazione), per non turbare l'impressione genuina che si deve creare: « l'istruzione entra secreta e di soppiatto, e ci pare piuttosto di conquistare che di essere conquistati, di tirarci con noi l'autore che di esserne tirati » (p. 160). (Si noti per inciso che questo pensiero sull'istruzione nello stile — si ricordi a questo proposito il Bettinelli o, più tardi, il Pindemonte della *Dissertazione sul gusto* — non infirma l'altro, riportato più sopra, sull'educazione alla sensazione e all'associazione delle sensazioni: si tratta di due cose affatto differenti). Anche la simmetria non deve cadere nell'eccesso; ma lo stile deve utilizzare con discrezione i contrasti, per non cadere nella retorica dell'immagine concettosa e non sentita. E il Beccaria passa a trattare degli « epiteti » (aggettivi), delle regole che è obbligato a seguire colui che voglia scrivere.

Le *Ricerche* sembrano diventare un trattato dell'ottimo stile, quasi un formulario di *come* si deve scrivere. Lo riscatta solamente l'intelligenza di talune osservazioni che — nei limiti consentiti all'autore dalla sua filosofia — allargano alquanto la visuale dei problemi estetici del secondo '700. E una conclusione su tutte ci interessa, quella che riporta le questioni dello stile ad un momento concreto di creatività, lasciando da parte l'astrazione della « forma » considerata in sé, avulsa dal suo contenuto.

Alla conclusione che lo stile vero è quello richiesto dal particolare sentire dell'autore, il Beccaria, coerentemente alla poetica del tempo, non è in grado di giungere; eppure egli ce ne fornisce in certo senso l'anticipazione, sia pure per via di negazione. « Non sarà inutile il qui notare non esservi Stile particolarmente appropriato ad un tal genere di componimenti piuttosto che ad un altro, né questi richiedere esclusivamente una sola sorte di Stile se non quando le circostanze delle persone a cui si parla non lo richieggono; né la proposizione contraria può essere intesa se non moderata in questo senso, che alcuni generi di componimenti, non essendo per lo più destinati che ad un tal genere d'idee, *perché queste determinano la qualità dello Stile, così può dirsi che tali componimenti tali Stili richieggono* » (p. 154).

Lo stile è dunque ad un tempo « naturalità » e « artificio »; è l'arte di ridurre alle idee sensibili tutte le parole delle quali ci si carica « conversando e studiando ». Avere ricca l'immaginazione di sensazioni « accessorie » da poter unire alle « principali » è condizione necessaria per giungere a un *maximum* di espressione. L'istanza ultima del Beccaria è, ancora una volta, quella di spezzare il vuoto cerchio delle parole di cui è costituita « la complicata coltura de' .... costumi » del suo secolo.[10] Ed è per questa via

---

[9] Il Beccaria così continua: « Nasce da queste qualità quell'affetto invincibile che ci attacca e ci fa perdere le ore e i giorni del travaglio e della gloria dietro libri scritti in questa foggia, se pur perdita può chiamarsi un così dolce esercizio dell'animo modificato e modellato più dalle impressioni grandi e vigorose di una natura libera e padrona, che smunto ed assottigliato dai noiosi e servili aiuti dell'arte e delle regole » (p. 159).

[10] Riportiamo la pagina che chiude le *Ricerche*: « Dunque il principal artificio di chi vuole riuscire eccellente scrittore sarà quello di ridurre a tutte le idee sensibili, componenti, tutto il corredo delle parole, delle quali egli, conversando e studiando, ca-

che egli da un lato, rinnovando il vecchio concetto di stile, supera per più di un aspetto il sensismo delle sue stesse premesse.

Il risultato è quello che si è visto: volendo fare un trattato « filosofico » sui problemi dello stile e cadendo più volte nel didascalismo (come si deve scrivere, quali epiteti scegliere, l'ottima armonia da raggiungere attraverso i contrasti, ecc.) il Beccaria propone alcune importanti soluzioni: compaiono termini ed espressioni che meritano attenzione maggiore di quella che hanno finora avuto. Non ha grande importanza, che, come è stato detto sulle orme del Baretti, il Beccaria abbia scritto sullo stile con pessimo stile; [11] se l'opera è pesante e di non facile lettura, ciò che conta è il senso di queste *Ricerche*, che basano ogni legge stilistica, di « instituzione » poetica, sui moti intimi dell'animo anziché soltanto sulla loro manifestazione esteriore.

GILBERTO FINZI

rica la memoria; il che finalmente si riduce al principio medesimo esposto nella prima parte di queste *Ricerche*: se l'eccellenza dello Stile consiste nell'esprimere immediatamente il massimo numero di sensazioni unibili colle idee principali, per mettersi in istato appunto di esprimere questo massimo numero, sarà quello di averne ricca l'immaginazione. Ora come mai ciò potrà aversi, se tre quarti dell'instituzione nostra si fa per mezzo delle parole, ed è necessario di farlo attesa la complicata coltura de' nostri costumi? non certamente in altra maniera, in fuori che in quella di studiosamente e ad ogni occasione portare l'unione delle generali ed indeterminate espressioni alle sensibili, precise e determinate » (p. 206).

[11] La frase (accolta, oltre che dal VILLARI nell'*Introduzione* all'ediz. cit., da critici più vicini a noi) può essere accettata non come giudizio di merito, bensì come riconoscimento della logica stringente, dello « stil filosofico » utilizzato dall'A. ai fini della teoria che gli preme dimostrare.

E d'altra parte, proprio il prevalere dell'indagine psicologica ha fermato l'attenzione dei critici, a partire dal CROCE (*Estetica*, Bari, Laterza, 1946[8], pp. 487-488) che ad essa lo limita: ciò che per lui più conta è che il Beccaria giunga, attraverso l'analisi psicologica, alla distinzione tra una « forma intellettuale » — che esprime idee principali — e perciò è linguaggio delle scienze — e una « forma letteraria » — che rappresenta la variazione della prima con l'aggiunta delle idee accessorie — ed è linguaggio della poesia.

Ancor più lo SPONGANO (*La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina-Milano, s. a. — ma 1936 — p. 55 e sgg.) studia il Beccaria in funzione del sensismo, delle sue basi lockiane e condillacchiane, ciò che non è nuovo, se il Beccaria stesso le riconosce apertamente: se è vero che il Beccaria esamina la sensazione e non il sentimento — ma non si trascuri la comune derivazione dei due termini, entrambi da « sensus » —, che la sua indagine è puramente sensoria mentre il problema del linguaggio è problema di conoscenza (e secondo lo Spongano il Beccaria trascura, nella sua *fredda* analisi psicologica, il fatto che chi scrive vuole non solo dilettare o convincere, ma altresì commuovere), si vedano, ad esemplificazione di quei valori positivi che lo Spongano non sembra vedere, le pagine del Beccaria sul valore dell'entusiasmo, sulla necessità dell'appassionamento da parte dello scrittore, ecc.

Anche il TOFFANIN (*L'Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1946, nuova ediz.) disconosce i motivi validi delle *Ricerche*, mentre il MONDOLFO (prefaz. alle *Opere scelte* del Beccaria, Bologna, 1925) ne sostiene la novità in funzione della tesi del superamento del sensismo, accolta poi dal GAROSCI (*Note sull'eloquenza di Beccaria*, in « Solaria », aprile 1932) nel senso che la parola « sensibilità » possa, parlando del Beccaria, essere pronunciata con un'accentuazione quasi romantica.

Verso la tesi della novità estetica dell'opera inclina il più recente editore dell'illumin'sta lombardo, il ROMAGNOLI (ed. cit.) il quale appunto tenta di ampliare l'orizzonte critico sul suo autore, per massima parte limitato a quell'unico « libriccino eccezionale » che, come dice il MANZONI, fu ed è il *Dei delitti e delle pene*. In realtà nocque alle *Ricerche* l'atteggiamento retorico, in superficie, e didascalico; il DE SANCTIS, fra gli altri, rimprovera al Beccaria di voler insegnare ai poeti ad esser poeti, in *Teoria e storia della letteratura*, Bari, Laterza, 1926, vol. II, p. 69.

VICO E ROSMINI IN CARDUCCI

Due filosofi grandi Vico e Rosmini, incidenti l'uno e l'altro, chi più chi meno, o assai meno, su un poeta grande che si chiamò Carducci. Di Rosmini in Carducci cominciai a dire umilmente proprio io, oltre un quarto di secolo fa, sul defunto *Marzocco* di Firenze.

In poter dire oggi di Vico in Carducci son debitore sopratutto a Francesco Flora, il quale di un modestissimo omaggio mio ha voluto di recente generosamente ricambiarmi, e con parole molto benevole e lusinghiere per me, mediante un dotto scritto suo intitolato *Vichianesimo giovanile di Giosue Carducci* (Bologna, Cooperativa Tipografica Azzoguidi, 1958).

Contro la ripetuta affermazione di un Carducci null'altro che un orecchiante rispetto al Vico e alla vasta e acuta dottrina di lui, il Flora passa in diligente ed esatta e forse esauriente rassegna i molti passi di scritti carducciani attestanti inequivocabilmente la conoscenza punto superficiale che Giosue ebbe del Vico, e quanto ne avesse permeata l'anima. Aggiungo che di detti passi sono in maggior numero quelli di un Carducci non più giovane: si scende infatti fino al 1901, cioè fino a sei anni prima della morte di lui. Di maniera che ben avrebbe potuto il Flora sopprimere l'aggettivo nel ricordato titolo del suo scritto.

Non fu certo un professionista della filosofia il Carducci, ma d'altra parte non si stenterebbe troppo ad appellare un'anima nativamente vichiana la sua in sede di cultura e di poesia storica, e perciò idonea a intendere e a sentire e a rivivere il Vico, della cui dottrina mostra già di aver penetrato l'essenza genuina chiamando con esattezza di caratterizzazione « metafisica storica » quella del Vico e degnamente affiancandola allo sperimentalismo naturale di Galileo.

Il Flora ha ragione piena di dire palesi gli stimoli che dal pensiero del Vico vennero alla poesia e al vitale sentimento storico di Carducci e che motivi d'origine vichiana ricorrono in temi e modi della poesia carducciana. Dalla relativa esemplificazione il Flora si astiene, e deve astenersi data la natura del suo scritto, ma di esempi suffraganti l'asserzione o tesi di lui ne trova facilmente attraverso la produzione carducciana chiunque non sia troppo digiuno del pensiero di G. B. Vico.

Pensiamo intanto all'interesse e al rispetto grande di Carducci per la storia, della quale ebbe costante un concetto vichianamente dinamico.

.... passa l'istoria, operatrice eterna.
tela tessendo di sventure e glorie:
uman pensiero a' novi casi audace
romperla crede.
E tuttavia silenziosa fati
novi aggroppando ne la trama antica
tesse e ritesse l'ardua tessitrice
fra l'alpi e il mare.

(da *Bicocca di San Giacomo*)

Benedetto Croce in quella disamina dell'*animus* del Carducci in quanto poeta della storia, attraverso il notissimo saggio su *Lo svolgimento della poesia carducciana*, ci prospetta il Carducci in un atteggiamento che potremmo definire vichiano quando scrive: « Le immagini del passato non sono per lui, come per lo storico, il sacro passato, ma sono simboli dell'avvenire, gl'ideali del bene e del male, pel quale e contro il quale si deve pugnare.... Roma è dunque per il Carducci un simbolo lirico, simbolo di quel che è e dev'essere la nuova Italia.... Come Roma, così tutto il passato è evocato a figurare l'Italia dell'avvenire ». Se non m'inganno, tutto questo in fondo è anche vichiana filosofia della storia.

Lo stesso concetto della *Nemesi storica*, di cui Carducci fu notoriamente assertore e illustratore fedele, riporta esso pure, riflettendoci bene, a G. B. Vico. O da lontano o

da vicino il Vico si sente tante volte nella abbondante produzione carducciana. Frequente e facile la esemplificazione di quanto il Flora autorevolmente afferma circa il ricorrere di motivi vichiani in temi e modi della poesia di Giosue, alla quale soltanto, *ratione brevitatis*, intendiamo limitarci.

Cominciamo da un'ode, non storica nel senso comune del vocabolo, ma storica molto da un punto di vista vichiano. È delle *Barbare* la saffica *Su Monte Mario*, che nella sua precisa seconda metà, dalla strofa settima cioè alla duodecima, è, in profondità, sapida tanto e satura di vichianesimo. E infatti una visione profondamente vichiana quella cantata nelle ultime sei strofe, la visione cioè del fatale trapasso dell'umanità intera da una forma di vita a un'altra, da una ad altra *forma mentis et cordis*. Rileggiamo un po' alcune di quelle strofe:

Diman morremo, come ier moriro
quelli che amammo: via da le memorie,
via da gli affetti, tenui ombre lievi
dileguueremo.
Morremo; e sempre faticosa intorno
de l'almo sole volgerà la terra,
mille sprizzando ad ogni istante vite
come scintille;
vite in cui nuovi fremeranno amori,
vite che a pugne nuove fremeranno
e a nuovi numi canteranno gl'inni
de l'avvenire.

Potremmo anche citare a sostegno del nostro assunto l'altra saffica barbara *Alle fonti del Clitumno*. Il poeta saluta il Clitumno quale testimone di tre imperi: l'umbro, l'etrusco, il romano: tutt'e tre fondamentalmente italici, aventi a indigete comune il Clitumno, e perciò nell'espressione e manifestazione ultima, la romana, idonei a fiaccare e respingere l'aggressione esotica, quella africana o cartaginese, di natura troppo difforme. Ma la storia continua *a farsi*, e all'impero romano sembra al Carducci che quasi tenti di contrapporsi, da intruso rovinoso e indesiderabile, una specie di impero semitico, mediante il *galileo di rosse chiome*. Ma il poeta si ribella e vuole o rivuol viva con Roma la gran Madre Italia.

Parecchio venata di vichianesimo anche l'ode *Alla chiesa di Polenta*, saffica barbara essa pure. Sono concetti e spunti sostanzialmente vichiani e l'« Itala gente da le molte vite » e la beltà raffrontata all'« ombra di un fiore su cui bianca farfalla poesia volteggia » e la potenza raffrontata a « eco di tromba che si perde a valle ». E tanto più sa di Vico l'*idea* vincente *fuga di tempi e barbari silenzi* ed emergente *sola dal flutto delle cose, faro di luce a' secoli affluenti*. E nel processo dell'ode riportano al pensiero del Vico quei vincitori e vinti, Longobardi e Latini o Italiani, fondentisi in un popolo nuovo, nel popolo dei Comuni, come — secondo la felice e realistica similitudine carducciana — *de' colli italici la bianca uva e la nera*, che all'epoca della spumeggiante vendemmia, *calpestata e franta nel tino* fervente, *sé disfacendo il forte e redolente vino matura*.

Vichianamente corrente e ricorrente considerò la storia il Carducci. Abbiamo, dianzi, fatto cenno della *Nemesi*.

Nell'alcaica barbara *A Giuseppe Garibaldi — III novembre MDCCCLXX* — Garibaldi a Mentana pone il piede su Pietro e Cesare a cancellare l'onta dei secoli (il dominio temporale dei Papi) sorta *in Mentana dal triste amplesso di Pietro e Cesare*. Infatti proprio a Mentana il 30 novembre dell'anno 800 Leone III e Carlo Magno si scambiarono garanzie e favori: quello la promessa della corona imperiale a Carlo Magno, questo il riconoscimento del dominio temporale di Roma e del ducato romano a Leone III. Si avvera così la Nemesi storica: Garibaldi è salutato:

di Mentana superbo vindice,

avendo affrontato a Mentana papalini e francesi, soldati di Pio IX e di Napoleone III.

E nel canto stesso Carducci fa dire da Dante a Virgilio, pensosi di Garibaldi accolti nel puro concilio dei numi indigeti della patria:

Mai non pensammo forma più nobile
d'eroe,

mentre Livio lo rivendica alla storia, alla *civile storia d'Italia.*

Non preoccupiamoci di quanto qui possa esserci di retoricamente macchinoso, ma limitiamoci ad avvertire che Garibaldi è anche lui per Carducci storia che *si fa*, il cui contenuto è una verità più alta della stessa verità immaginata dalla poesia: storia che *si fa* in inevitabile riparazione, in giusta ammenda, di un'ontosa storia passata.

Carducci poeta, fedele al Vico, non vuol punto chiusi alla poesia i territori della storia e neppur quelli della leggenda e del mito. Si sa che il Vico faceva tesoro anche della preistoria e della mitologia e della leggenda, donde riteneva desumibile la filosofia della storia, la vicenda storica cioè dell'universo spirito umano; e tutto questo a eventuale illuminazione e norma dell'umanità avvenire.

Pensiamo alla barbara carducciana *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, ode in cui, a studiarla a fondo, di Vico si riesce a coglierne tanto.

Già nell'affermazione iniziale

sol nel passato è il bello

è intravedibile un Vico e filosofo e inoltre poeta della storia. Poeta perché commosso di fronte a quanto di grande la storia sostanzialmente, cioè filosoficamente, indagata gli rivela.

Passa poi il Carducci a rappresentarci

l'ardente Clio,

e l'ardenza di Clio — la musa della storia — può suggerirci il fervore di passione del filosofo della storia per la sua disciplina e insieme la padronanza piena di lui nel suo campo di studio: infatti Clio *pone agile il piede* — si badi alle parole — *sul monte dei secoli e canta.* Canta naturalmente quel che trova, quel che vede, quel che scopre. E quel cantare è una conferma dell'affermazione precedente:

sol nel passato è il bello

.... *e canta ed apre l'ali superbe al cielo.* Questo aprir l'ali superbe al cielo da parte di Clio potrebbe indicare, io penso, il sicuro guardar dall'alto e insieme il guardar profondo che la *scienza nuova*, la filosofia della storia, fa verso l'oggetto della sua investigazione: il passato storico, che perciò si scopre e illumina. Così riguardato dall'alto, di *sul monte dei secoli,*

sotto di lei volante si scopre ed illumina l'ampio
cimitero del mondo....

E inclino a credere che per *cimitero del mondo* s'abbia a intendere il passato storico, che appunto perché passato è un che di morto, di defunto.

Suppongo, anzi son convinto che interpretazioni cotali parranno eccessive e arbitrarie a non pochi, ma d'altronde è un dato di fatto documentato e incontrovertibile l'intimo irriducibile vichianesimo dell'anima carducciana per ragioni che direi di istintiva congenialità tra i due spiriti. Il Flora assicura che il vichianesimo giovanile del Carducci ebbe poi un significato « in tutta l'opera del poeta ».

Prima di finire, prendiamo una poesia delle meno in circolazione tra le molte di lui: *La consulta araldica* in « Giambi ed Epodi » dove è ben evidente il vichiano *correre e ricorrere* della storia dell'umanità. Per *consulta araldica* egli intende una Commissione

costituita nel 1869 per «dar parere al Governo in materia di titoli gentilizi, stemmi ed altre pubbliche onorificenze». C'è tanta amarissima ironia, tanto feroce sarcasmo in questo giambo dove il poeta, a infamante derisione dei molti o troppi indegnamente insigniti, fa derivare

da i reni d'un ladron de l'Alemagna

il pio siero, cioè l'umor linfatico, che ristagna nel cuore d'uno sconosciuto e spregevole paolotto dei suoi giorni; e dalla colpa

d'una rea che piacque
adultera latina al biondo Otton

fa discendere la tabe atavica che distrugge l'ultimo polmone ai figli. E lungo le strofe seguenti, nel riconnettere ancora vichianamente il presente al passato, il Carducci, risalendo per tanti *storici gradi di peccato*, riporta a belve di un più o meno lontano ieri, per le quali era virtù affondar nella carne le spade, a marchesi che assalivan per le strade e a mitrati venditori di Gesù, i nobili vilissimi dell'oggi aventi orgoglioso diritto di porger la mattina la camicia al dormiglioso re e a tener la coda alla regina *quando a messa va*.

* * *

Naturalmente i primi incontri o contatti di Carducci con Vico e con Rosmini son da riportare al mondo scolastico da lui frequentato negli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza. Ma mentre per Vico il Flora può risalire al mondo universitario pisano, per Rosmini c'è un mondo scolastico anteriore a cui bisogna rifarsi, e precisamente al mondo degli scolopi di Firenze, che, come si sa, furono i maestri di Carducci per quattro anni, tra il 1849 e il 1852, immediatamente prima del suo passaggio all'Università di Pisa. Suo insegnante di filosofia a Firenze fu il p. Celestino Zini, rosminiano o rosminista convinto e fervido. Il Tommaseo scrisse di lui: «Il p. Zini, scolopio, insegna in Firenze filosofia senza ripetere e senza alterare; insegna storia con liberale temperanza e spassionata sincerità». Le lezioni di un tal maestro non poterono, almeno inizialmente, non suscitare dell'interesse e della simpatia per Rosmini e la sua filosofia in Carducci adolescente. A Pisa poi Giosue trovò una atmosfera accademica parecchio soffusa di rosminianismo. Nel 1855 — anno della laurea di Carducci e anche della morte di Rosmini, avvenimento allora di risonanza vastissima — fu chiamato a professar filosofia in quella Università il lucchese Carlo Pagano Paganini, restatovi poi per trent'anni fedelissimo sempre alle dottrine di Antonio Rosmini che lo aveva giudicato «dei più forti e dei più penetranti nelle profonde questioni dell'essere e del conoscere».

Uno dei temi assegnati al Carducci e da lui trattati nell'esame di laurea fu testualmente il seguente per la filosofia, come lui stesso riferisce in una lettera del 23 giugno 1855 all'amico Ferdinando Travaglini:

«Fra le questioni ontologiche rosminiane: se le verità rivelate dal cattolicismo possono impedire la libertà del filosofare: che è libertà? che è verità?».

Per la letteratura greca il tema fu quest'altro:

«Dubbii di Vico e de' critici tedeschi su l'esistenza d'Omero: confutazione».

L'anno dopo la laurea, Carducci sostenne, sempre all'Università di Pisa, l'esame di *magistero*, per il quale il candidato aveva l'obbligo di fare due *lezioncette*, come lui le chiama, l'una filosofica e l'altra letteraria. Per la filosofia ebbe a trattare il tema nientemeno che del «Culto esterno e interno e della sua piena giustificabilità, anzi della sua categorica doverosità da parte degli uomini rispetto a Dio».

Per la trattazione di questo tema Carducci si ispirò tanto alla dottrina rosminiana che la sua *lezioncetta* si risolse tutta, con accorta e franca disinvoltura goliardica, in un evidentissimo plagio — ma dei più intelligenti, senz'altro — dai libri di Alessandro Pestalozza, un rosminista molto autorevole, amico devotissimo al Rosmini che fu solito considerarlo «il migliore interprete del suo pensiero».

Tutto questo ho mostrato con documentazione sicura e diretta nel mio saggio dianzi accennato, comparso sul *Marzocco* nell'ormai lontano 1932.

I libri del Pestalozza il Carducci li aveva già avuti tra le mani alla scuola del p. Zini in Firenze.

E può parere strano che lo stesso Giosue per la sua *lezioncetta* filosofica all'esame di magistero meritasse quell'assoluta pienezza di plauso e di voti che non gli riuscì di meritare per la lezioncetta letteraria, su la poesia trovadorica e su l'influsso di essa su la nascente poesia italiana, pur avendo tanto nell'una quanto nell'altra padroneggiato l'uditorio, come scrisse al Chiarini il 3 luglio 1856, col suo « portamento strafottente e con la voce sfacciatamente sonora ». Un atteggiamento analogo dovette avere l'anno prima nell'esame di laurea, del quale informava così il Travaglini nella lettera citata: « .... Del resto, sì, caro Travaglini, siamo dottori, e credi, per Dio, che per dei dottori e anche con pieno plauso e anche e anche..., ci vuole assai più che dottrina un po' di chiacchiere: e, a dir la verità, ne ebbi assai per imbrogliar tutt'e 5 gli esaminanti ».

Comunque, resta vero che Carducci, fin dagli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza, sia pure attraverso la naturale baldanza e spensieratezza goliardica, accanto al Vico conobbe anche il Rosmini, e una volta conosciuto venne via via apprezzandolo nei suoi giusti e precisi meriti, e finì con altamente ammirarlo come dimostrò in varie congiunture più tardi.

Ne esaltò commosso più volte l'italianità forte e indistruttibile dell'anima, dell'azione e della dottrina.

A lui che, compiacendosi di chi, come Pietro Siciliani, proponeva il Vico per nostro filosofo nazionale, auspicava che « noi Italiani producessimo pur qualche cosa improntata del conio nostro nativo » non poté certo sfuggire l'intento decisamente ed esplicitamente italiano di Antonio Rosmini nella composizione della sua enciclopedia filosofica di fronte a tanta filosofia d'oltralpe e d'oltremanica.

« Ognuno s'avvede che io voglio richiamare la scienza nazionale ai suoi principii » confessò aperto il Rosmini, il quale si accorava che l'Italia nella sua mollezza, nei suoi studi superficiali, in recitar vecchia fanciulla le lezioni altrui, non si poté formare giammai una dottrina che fosse sua — sto usando espressioni di lui — e valesse a far divenire fortissima la sua sciagurata bellezza.

Quella del Rosmini filosofo fu anche una grande passione italiana: è questo un particolare a cui si è badato e si bada poco, ma che poté colpire il Carducci e contribuire ad accrescere più o meno avvertitamente il suo patriottismo esemplare.

In tutte le sue ore egli seppe e volle inchinarsi alla grandezza di dottrina e alla virtù di santo del Roveretano. Nel memorabile *Discorso di Lecco*, che molti vollero credere una specie di generosa palinodia del Carducci, così seriamente indiziato di antimanzonismo, ne gridò l'*alta filosofia* e la *virtù incontaminata*.

Altrove annoverandolo tra gli apostoli del cristianesimo, tra gli alti intelletti e i grandi cuori, tra gli uomini di scienza, di virtù, di fede, lo proclamava il « più gran filosofo cattolico e sacerdote intemerato »; e amaramente si dolse che invece del cappello rosso avesse l'Indice e che dell'aver tentato di riunire il Papa all'Italia fosse « punito dalla persecuzione dei Gesuiti in vita e dopo morte nelle sue opere e nei suoi discepoli ».

Più volte Carducci affiancò rispettosamente Rosmini a Manzoni e con occhio acuto di critico seppe cogliere le incidenze di quello su questo appellandoli il maggior filosofo e il maggior poeta cattolici. E alludendo al Rosmini, mentre da vecchio stringeva forte la mano ad Antonio Fogazzaro che nel centenario della nascita del filosofo lo aveva commemorato in un teatro di Bologna, presente il poeta, uscì a dire con fervore di entusiasmo: « una gran mente, una gran mente! conoscendo l'anima di Lei si capisce come Ella ne sia innamorata e ne abbia ragionato così ».

PASQUALE VANNUCCI

PIRANDELLO IN SICILIA: I PAESI DELL'INFANZIA

L'infanzia di uno scrittore, il paesaggio su cui si sono aperti i suoi occhi, l'ambiente familiare della sua prima esperienza sono stati qualche volta fonti preziose per il biografo e per il critico. Vi si sono ritrovati nodi di future istanze tematiche, sigle nella vergine cera dello scrittore fanciullo, e spiragli di luce, fulgurazioni dell'innocenza; perfino fosse di serpenti sotto una stuoia, e miti e complessi erotici e spaventi e antiche angoscie.

Nell'infanzia di Pirandello nulla di tutto questo: i suoi biografi non hanno potuto che deluderci, non avendo saputo rinvenire, di quell'epoca che pochi aneddoti, quattro o cinque, e tutti insignificanti.[1] Le testimonianze dello scrittore stesso [2] passano veloci sull'infanzia come su un'epoca di importanza minore. I ricordi del figlio Stefano [3] non aggiungono ad esse quasi nulla, perché hanno evidente origine nelle informazioni stesse del padre. Ma molto di più ci delude la pagina stessa dello scrittore, se la mettiamo controluce per scoprirvi la traccia di antiche visioni, di antichi giochi, di antichi paesi divenuti segni e categorie poetiche. È raro ritrovare uno scrittore più di Pirandello intimamente refrattario alla propria infanzia. Ci viene il dubbio talora addirittura che l'infanzia di Pirandello non ci sia stata e che egli sia quell'angelo subito adulto, candidamente adulto che ha intuito Massimo Bontempelli. Ma una diagnosi come questa facilmente scade nel paradosso se non attenui la sua crudezza e non rintracci le plausibili ragioni del suo sussistere.

Noi, nelle pagine che seguono, cercheremo di indicare, trovandole nell'opera stessa, le cause di una tale impressione del lettore; cercheremo poi di restituire, in una scelta, anche fitta se necessario, di passi dell'opera, il giuoco dei risentimenti morali e sentimentali dello scrittore nei riguardi dei due paesi della sua infanzia: Porto Empedocle e Agrigento, e il diverso atteggiamento verso la città dell'adolescenza: Palermo.

Nell'opera di Pirandello noi ci troviamo presto di fronte a una maturità di giudizio, intellettuale e umana (non artistica!), che appare quasi priva di incertezze. Una maturità, però, strana, d'eccezione, cui sembra essere mancato l'equilibrio di tutte le forze ordinariamente presenti in una completa formazione, e che è stata capace, nei suoi risultati migliori, di lucidità grande, di drammatica oggettività, di appassionamento assoluto, ma come fuori di un profondo fuoco lirico. E ci sembra che non lieve causa di un tale squilibrio possa essere stato appunto il mancare di una lunga segreta gestazione di una preistoria di fatti e di miti infantili. È certo che leggendo racconti e romanzi pirandelliani risalta un'assenza, quasi totale, nel bene e nel male, di amore per i luoghi della nascita, di una nostalgia, di una persuasione di antica radice; e la presenza invece dei segni dell'ironia e dell'avversione, del contrasto e della rivalsa come nascono in chi provi solo disagio e irrequietudine per avere avuto a che fare con particolari cose e persone: e il risentimento è tanto più grande quanto più i legami potrebbero essere forti e radicali.

Sono dunque Girgenti e Porto Empedocle, la loro campagna e il paesaggio di cui sono parte, i paesi dell'infanzia di Pirandello — come Palermo è la città dell'adolescenza, — e sono anche i paesi più rivisitati durante la giovinezza e la maturità. Sarà perciò una

---

[1] Vedi NARDELLI, *L'uomo segreto - Vita e croci di L. P.*, Milano, 1932; LO VECCHIO MUSTI, *L'opera di L. P.*, Torino, 1939. La testimonianza più interessante è quella di Innocenzo Cappa, che accenna a una breve intensa esperienza religiosa, quasi mistica, di Pirandello fanciullo, interrotta e rifiutata a causa del comportamento ipocrita di un prete. Troviamo la narrazione dell'episodio in un asterisco a piè di pagina nell'*Almanacco letterario Bompiani, 1938* (Milano, 1938). Questo avvenimento è narrato da P. stesso in una novella intitolata *La Madonnina*, in *La Mosca* (Milano, 1949).

[2] *Frammento di autobiografia*, in « Nuova Antologia », 16 giugno 1933, ma risalente al 15 agosto 1893; *Colloqui con la madre morta*, in « Almanacco letterario Bompiani » cit., p. 46 e sgg.

[3] In « Quadrivio », 11 gennaio 1937.

ricognizione su tutte le pagine pirandelliane che ce li restituiscono, la più utile e la meno tendenziosa delle prove di questo stacco critico e di questo rovesciamento dell'attrazione (e di un'eventuale riconoscenza) per la propria matrice etnica, in un'opposta esplicitazione della propria superiorità, in una sorta di antiparabola del figliol prodigo.

È anzitutto l'attitudine degli oggetti e dei paesaggi dell'infanzia a ridursi a segni fondamentali, senza tempo, ma arricchiti di sempre maggiori suggestioni, e sempre più carichi di una forte quantità simbolica, trascendente il naturalismo delle originarie impressioni, a distinguere lo scrittore di vena ininterrottamente lirica, radicato alla sua nascita di poeta, dallo scrittore che, come Pirandello, rimanga, almeno per certi dati, tagliato fuori dalle radici maestre del proprio lontano passato. Certo non sarà facile nonostante tanti ritorni, nell'opera, alla Sicilia, ad Agrigento, a Porto Empedocle, alle ampie distese di quelle campagne, trovare in Pirandello « quei luoghi unici dell'infanzia » di cui parlava nel suo *Diario* Cesare Pavese, quei luoghi cioè cui « si dà un significato assoluto, isolandolo dal mondo; dove poi sorgono nomi, santuari, aggettivi geografici ». « È difficile, dice Pavese, aggiungere altri paesaggi a quelli che segni gratuiti ci rivelarono nell'infanzia, quando si fissarono i nostri stampi immaginativi ».[4] Guardando invece ai paesaggi siciliani di Pirandello, quelli cioè in cui meglio poteva incarnarsi il mito pavesano, ci imbattiamo appunto in *paesaggi aggiunti,* resi con un descrittivismo elusivo, in una fuga tangenziale delle parole dalle più intime autobiografiche ragioni liriche. Senza scegliere citiamo da quattro luoghi diversi: « Dall'alto si scorgeva tutta la vasta campagna, a pianure e convalli; coltivata a biade, a oliveti, a mandorleti; gialla ora di stoppie e qua e là chiazzata di nero dai fuochi della debbiatura; in fondo si scorgeva il mare, d'un aspro azzurro. Gelsi, carrubi, cipressi, olivi serbavano il loro vario verde, perenne; le corone dei mandorli s'erano già diradate ».[5] « Seduta su un masso, all'ombra d'un olivo saraceno, guardava tutta la riviera lontana che s'incurvava appena, a lievi lunate, a lievi seni, frastagliandosi sul mare che cangiava secondo lo spirare dei venti; vedeva il sole ora come un disco di fucco affogarsi lentamente tra le brume muffose sedenti sul mare tutto grigio, a ponente, ora calare in trionfo su le onde infiammate, tra una pompa meravigliosa di nuvole accese: vedeva nell'umido cielo crepuscolare sgorgar liquida e calma la luce di Giove, avvivarsi appena la luna diafana e lieve.... ».[6] « Arrivato lassù, di tutta la città non scorgeva altro che tetti: tetti tesi in tanti ripiani, tetti vecchi, di tegole logore, e tetti nuovi sanguigni, o rappezzati, che sgrondavano di qua e di là, chi più e chi meno; qualche cupola di chiesa col suo campanile accanto e qualche terrazza su cui sbattevano al vento e sbarbagliavano al sole i panni tesi ad asciugare ».[7] « E i chiomati olivi cerulei s'avanzano in teoria fin sotto alle colonne dei Tempii maestosi e par che preghino pace per quei clivi abbandonati. Sotto il ciglione scorre, quando può, il fiume Akragas che Pindaro glorificò come ricco di greggi. Qualche greggiola di capre, attraversa tuttavia il letto sassoso del fiume: s'inerpica sul ciglione roccioso e viene a stendersi e a rugumare il magro pascolo all'ombra solenne dell'antico tempio della Concordia, integro ancora. Il caprajo, bestiale e sonnolento come un arabo, si sdraja anche lui sui gradini del pronao dirupati e trae qualche suono lamentoso dal suo zufolo di canna ».[8]

Abbiamo citato quattro tentativi alquanto diversi l'uno dall'altro, di restituzione di un paesaggio; in ognuno è rilevabile lo stesso stento elaborativo che porta al risultato di una giustapposizione a pezzi dei singoli elementi come per un'invenzione forzata. Manca affatto una continuità melodica di memoria: ogni volta è un paesaggio naturalistico e astratto, che cerca, senza riuscirci, di ridistendersi stilisticamente sulla pagina. È come

---

[4] C. Pavese, *Il mestiere di vivere,* Milano, 1952, pp. 262-63 e p. 65.
[5] *La Mosca,* Milano, 1949, p. 10, novella omonima.
[6] *Scialle nero,* Milano, 1954, p. 33, novella omonima.
[7] *Il vecchio Dio,* Milano, 1951, p. 113, in *Il vitalizio.*
[8] *Donna Mimma,* Milano, 1951, p. 42, in *Il capretto nero.*

se tra Pirandello e la natura ci sia un diaframma: egli vede con la consueta lucidità, le cose della natura, mai riuscendo a una intima comunione con esse. Questa incapacità però preannuncia il carattere prevalentemente oggettivistico e visionario della più sicura arte pirandelliana. Ma mettersi in comunione con la natura (o, pavesianamente, esservisi messo una volta per tutte realizzandovi il mito archetipo) è il primo passo necessario: se esso non sia stato fatto non sussisterà neppure la possibilità di servirsi della natura (paesaggio, idillio, tensione panica ecc.) come materia per il segno poetico: né la parola potrà conservare in sé quella storia e memoria di esperienza reale senza cui non v'è poesia. Nella pagina di Pirandello a tale carenza corrisponde l'uso di certe parole che sono come prese senza mediazione da un vocabolario poetico convenzionale, e aggiunte e sovrapposte al tessuto prosastico del periodo; parole che svelano con il loro estraneo, indiscreto frapporsi, il fallimento di una pur sincera istanza di poesia; istanza che per questa via, si sforzava di realizzarsi dall'esterno, delusa com'era, inconsciamente, dalla vena del linguaggio più istintivo. Anche nelle brevi righe citate ne riscontriamo un gran numero (*convalli, biade, debbiatura, riviera, lunate, cangiava, sbarbagliavano, chiomati olivi cerulei, s'avanzavano in teoria, clivi, tuttavia* (per ancora), *rugumare*: e sentiamo anche i sussulti provocati dal giovanile veleno carducciano (*le brume muffose sedenti, l'umido cielo crepuscolare*), che riaffiora, mai assimilato, mai contrastato, ritenuto anzi onesto strumento per la nobilitazione della prosa. Né questa alienazione della prosa pirandelliana si verifica solamente nei tentativi di liricizzazione del paesaggio; ma, e fin troppo frequentemente, in molte altre restituzioni, di oggetti, di arredi, di architetture, ambienti di città e di campagna, di caratteristiche fisiche e psicologiche dei personaggi. Il linguaggio di Pirandello troverà il suo modulo più esatto nel momento del suo ingresso nella forma teatrale: qui cadranno molte difficoltà inerenti al parlar narrando e al discorso in terza persona: allora lo scrittore avrà trovato finalmente il suo più naturale strumento espressivo, e nello stacco della boccascena, nella ritrovata libertà della tecnica teatrale, realizzerà alcuni capolavori.

Abbiamo un'esplicita confessione pirandelliana che può considerarsi quasi come un certificato dell'avvenuta morte delle memorie e dei ricordi: « Credo — egli dice nella novella intitolata *I nostri ricordi* — che sia questa una delle più tristi impressioni, forse la più triste, che avvenga di provare a chi ritorni dopo molti anni nel paese natale: vedere i propri ricordi cadere nel vuoto, venir meno ad uno ad uno, svanire: i ricordi che cercano di rifarsi vita e non si ritrovano più nei luoghi, perché il sentimento cangiato non riesce più a dare a quei luoghi la realtà ch'essi avevano prima ». I ricordi dello scrittore sono ormai tutti, al semplice contatto di una realtà attuale « caduti nel vuoto, venuti meno a uno a uno, svaniti ». È la confessione del deserto lasciatosi alle spalle: non salde impressioni, non cicatrici profonde, non radicati archetipi mitici.

E pur tuttavia, nel disperdersi delle primitive impressioni, o nel mancare di un originario contatto soggettivo con la natura, lo scrittore rimane legato a sensazioni acute che gli tornano più e più volte e si fanno il nodo di una più viva e genuina impressione di memoria: sono la sensazione della violenza inclemente della luce e del cielo siciliano e la memoria di un fumoso vaporare dalla terra di antichi sentori, selvaggi e casalinghi, buoni e cattivi. Sono sensazioni che riaffiorano frequentemente come per un necessario riflesso, quando l'invenzione torni alla riscoperta di una campagna e di un *plein air*. La luce è quella accesa, abbagliante, sullo zolfo, sul gesso, sulla marna bianca dell'altopiano: « Zunica, cinta da scabre rocce gessose fulgenti alle rabbie del sole »,[9] « i carusi guardavano attraverso il vitreo fiato sulfureo che tremolava al sole »,[10] « la marna infocata, colpita dal sole cadente, splendeva bianchissima ».[11]

---

[9] *L'uomo solo*, Milano, 1955, p. 70, in *La veste lunga*.
[10] *Scialle nero*, cit., p. 51, in *Il fumo*.
[11] *La Mosca*, cit., p. 104, in *Lontano*.

Della luce siciliana, dell'incidere corrosivo della latitudine astronomica sulla sua qualità, Pirandello è stato prossimo ad intendere il segreto. Dice Pirandello: « La bianchezza accecante della calce faceva sembrare quasi nero l'azzurro intenso e ardente del rettangolo di cielo sul cortile »;[12] e in un altro punto: « Era il cobalto del cielo così intenso che quasi pareva nero attorno alla fulgida statua marmorea ».[13] Gli pare cioè che l'azzurro del cielo siciliano sia in qualche momento così intenso che, appena posto a contrasto con una superficie o con un oggetto molto bianco, assuma la tonalità fondamentale del nero: il nero, si badi, cioè l'antitesi stessa della luce e del colore. Pirandello non arriva oltre, si limita a liberarsi, senza indugiare, di un'impressione: gli era sembrato, non sappiamo quante volte, di vedere il nero nell'azzurro del cielo siciliano, o meglio, di vedere tanto intenso l'azzurro che esso gli appare nero appena provocato dal bianco puro Sarà Brancati ad approfondire l'impressione e, in parte, a chiarirla: « nonostante la sua intensità, o forse a causa di questa, la luce del sud rivela nella memoria una profonda natura di tenebra ».[14] Anche Tomasi di Lampedusa dirà: « Qualcuno era morto a Donnafugata, qualche corpo affaticato che non aveva resistito al grande lutto dell'estate siciliana ».[15] È vero che in Sicilia le cose, il cielo stesso, in certe stagioni, in certe ore, in certe plaghe, rivelano un'intima qualità spettrale. Gli oggetti, sotto una carica alluci nante di luce, non annegano, ma si ritraggono in se stessi, e a un certo limite, finisce per crearsi fra essi e lo sguardo uno schermo cieco, nero: la luce da sé si nega in certe zone marginali delle cose e del cielo. (In Africa gli Arabi hanno tratto profitto, inconsciamente, del potenziale simbolico e poetico che poteva derivare alla loro architettura dal cadere verticale e rădente di questa luce su superfici e masse bianche quando fossero squadrate secondo un'opportuna geometria: ai limiti del deserto, in certe ore del giorno è un ripetersi continuo del miraggio: case e minareto che si negano e si affermano in una luce segretamente irradiante oscurità).

L'altra sensazione che si diceva essere rimasta fedelmente impressa nella memoria dello scrittore è quella, visiva-olfattiva, del vaporante caldo fumare della terra, del sentore selvaggio della campagna inabitata, di quello intriso di disfacimento dei campi fecondati: « Vaporavano dalle terre assolate vecchi odori, coi tepori grassi del letame, col tanfo secco delle granaglie, con quello acre della paglia bruciata ».[16] « Nel silenzio vaporava denso nell'abbagliamento meridiano l'odore delle erbe appassite, del grassume delle stalle sparso ».[17] « Da tutta la campagna intorno, ove tante erbe e tante cose erano secche, vaporava nella calura quasi un alido antico, denso, che si mescolava coi tepori grassi del fimo fermentante, e con le fragranze acute dei mentastri ancor vivi e delle salvie. Quell'alito denso, quei grassi tepori.... ».[18] E anche, di tanto in tanto, romanzescamente dilatato, in un'accezione quasi esotica, ritorna il porticciuolo dei traffici paterni, con i profumi avventurosi dell'adolescenza: « l'odore salmastro che lo investiva, l'odore che la polvere di zolfo dava al sudore degli uomini, l'odore di catrame, l'afrore del pacciame d'alghe fermentanti »;[19] e altrove: « Serate africane! Il mare, quand'era scirocco, veniva a frangersi impetuoso sotto quella terrazza bianca, che pareva allora, con le sue tende svolazzanti, una tolda di nave. S'intravedevano i fanali del vecchio molo, la lanterna verde del faro: i lumi tra l'alberatura dei bastimenti ormeggiati, e dalla spiaggia esalava quel tanfo denso, caldo, acre di sale e di muffa, delle alghe morte, misto alla pece e al catrame ».[20]

---

12 *Tutt'e tre*, Milano, 1951, p. 144, in *I due compari*.
13 *Il viaggio*, Milano, 1951, p. 18, novella omonima.
14 *Paolo il caldo*, Milano, 1956, p. 12.
15 *Il Gattopardo*, Feltrinelli, 1958, p. 107.
16 *Tutt'e tre*, cit., p. 144, in *I due compari*.
17 *Il viaggio*, cit., p. 8, novella omonima.
18 *Donna Mimma*, Milano, 1951, p. 85, in *Un cavallo nella luna*.
19 *La Mosca*, cit., p. 105, in *Lontano*.
20 *Tutt'e tre*, cit., p. 110, in *Un matrimonio ideale*.

Se ora dal paesaggio agrigentino ed empedoclino entriamo con Pirandello fra la gente che popola i due paesi, scopriamo non più una involontaria indifferenza, ma un voluto distacco, quando non i segni di una polemica avversione. Agrigento e Porto Empedocle sono colti costantemente, in romanzi e novelle scritti anche a decenni di distanza l'uno dall'altro, in un clima di delusione. Sulle memorie presto sbiadite dell'infanzia si è sovrapposto, senza contrasti, il controllo e il giudizio freddo dello scrittore che cresciuto, e reduce da paesi altrimenti evoluti, da studi ed esperienze sideralmente lontane, rivede con occhi fattisi estremamente penetranti, la realtà di un inaccetto angusto costume, e ne trae lo stimolo a un moralismo molto duro: specie contro Girgenti e i Girgentani. Per Porto Empedocle egli prova, invece, come può anche vedersi nella citazione che abbiamo fatta precedere, una minore avversione: « Porto Empedocle era cresciuto quasi per prodigio, a spese della vecchia Girgenti che, sdrajata su l'alto colle a circa quattro miglia dal mare, si rassegnava a morir di lenta morte, per la quarta o quinta volta, guardando da una parte le rovine dell'antica Acragante, dall'altra il porto del nascente paese ».[21] Ma la gente, all'occhio di Pirandello, vi è pur sempre troppo primitiva e barbarica, e da guardare con occhio magari pietoso, ma non certo consenziente. È gente diversa, del tutto diversa dallo scrittore, di un'altra razza quasi: « Cova in quelle case oppresse, tane più che case, un tristo tanfo umido e acre, che corrompe a lungo andare ogni virtù. Concorrono a questa corruzione della virtù, cioè a crescere il tanfo, il majaletto e le galline, e, non di raro, anche qualche scalpicciante somarello. Il fumo non trova sfogo e ristagna in quelle tane e annegra soffitto e pareti.... Gli uomini non lo sentono, imbrigliati e imbestiati come sono tutto il giorno sulla spiaggia e sulle navi; le donne, lo sentono; e ne sono come arrabbiate, e pare che questa loro rabbia sfoghino facendo figliuoli. Quanti ne fanno! Chi dodici, chi quattordici, chi sedici.... ».[22] Sono una decina [23] le novelle in cui l'azione, o parte di essa, si svolge a Porto Empedocle: e almeno in alcune di esse si sente una intenzione precisa di far relazione di costume o addirittura di folclore: « È bello vedere, alla fine di ogni mese, la processione dei panciuti e taciturni maltesi, in pantofole ricamate e berretto di seta nera, un fazzolettone turchino in una mano e nell'altra la tabacchiera d'osso o d'argento ».[24] È da notare anche che le più fra queste novelle sono del primo periodo della novellistica pirandelliana (cinque sono state scritte fra il 1900 e il 1904), quando lo scrittore era, specie quando si ispirava all'ambiente regionale, più partecipe del verismo. Fra tutti i racconti empedoclini, di più incide nel costume popolare, sottolineandone una qualità quasi barbarica, quello intitolato *Lontano*. Preferiamo però rimandarne la lettura al momento in cui diremo di un Pirandello per un momento convinto di un'opposizione fra un nord metaforico, puro e nostalgico e un sud impuro e compromesso.

Ma è Girgenti il paese-società siciliano che più aderentemente conserva nell'opera di Pirandello i dati della cronaca: [25] una cronaca quasi costantemente meschina, riprovevole e risibile che diviene qualche volta il teatro di una sconsolata osservazione e per lo più il bersaglio dell'ironia, della facezia, del sarcasmo dello scrittore.

---

[21] *La Mosca*, cit., p. 103, in *Lontano*.

[22] *Il viaggio*, cit., p. 23, in *Il libretto rosso*.

[23] *Prima notte* (1900), *Il fumo* (1901), *Lontano* (1901), *La paura del sonno* (1901), *Al valor civile* (1901), *Fuoco alla paglia* (1904), *Un cavallo nella luna* (1907), *La morta e la viva* (1910), *Il libretto rosso* (1911), *Un matrimonio ideale* (1914), *Il « no » di Anna* (1895).

[24] *Il Viaggio*, cit., p. 24, in *Il libretto rosso*.

[25] Oltre che per esperienza diretta, per i legami familiari e per i non infrequenti viaggi che ve lo riportavano, Pirandello ne conosceva il passato recente anche attraverso i racconti che, a testimonianza di Ugo Fleres, suo amico (vedi Lo Vecchio Musti, *op. cit.*), gli faceva lo zio Rocco Ricci Gramitto, consigliere di prefettura a Roma, su fatti e pettegolezzi della cittadina. Lo zio gli narrava anche alcune leggende popolari e beffe e storie di spiriti, tutte girgentane, che furono poi rielaborate in novelle dallo scrittore. Altri racconti di cronaca contemporanea gli andava facendo il giudice Guido Mirabile, quando lo scrittore tornava a trascorrere qualche tempo a Girgenti.

Squallida e irricuperabile è la società girgentana quale ci viene rappresentata, in un esplicito ritratto, ne *I vecchi e i giovani*. Pirandello aveva già quarant'anni quando scriveva questo romanzo che è spesso il diario vivo del risentimento morale, più che autobiografico, dello scrittore nei riguardi del paese natale. Senza ombra alcuna di vagheggiamento e di nostalgia egli vi ricupera e definisce gli aspetti deteriori di una piccola società, privata di ogni istanza etica, immersa nella neghittosità o travolta in un cupo e spesso insensato agire. Appare chiaro anche che il giudizio pirandelliano non vuole localizzarsi sulla cronaca di quel 1893 intorno a cui si svolge l'azione del romanzo, ma coinvolge tutto un lungo tempo, tutto un lungo esistere della città.

Del romanzo citiamo una pagina sufficientemente sintetica e chiarificatrice di quanto abbiamo detto:

I molti sfaccendati della città andavano intanto su e giù, sempre d'un passo, cascanti di noia, con l'automatismo dei dementi, su e giù per la strada maestra, l'unica piana del paese, dal bel nome greco, Via Atenea, ma angusta come le altre e tortuosa. Via Atenea, Rupe Atenea, Empedocle.... — nomi, luce di nomi, che rendeva più triste la miseria e la bruttezza delle cose e dei luoghi. L'Akragas dei Greci, l'Agrigentum dei Romani, erano finiti nella Kerkent dei Musulmani, e il marchio degli Arabi era rimasto indelebile negli animi e nei costumi della gente. Accidia taciturna, diffidenza ombrosa e gelosia. Dal bosco della Civita, cuore della scomparsa città vetusta, saliva un tempo al colle, su cui siede misera la nuova, una lunga fila di altissimi austeri cipressi, quasi a segnar la via della morte.... Era qua, ora, il regno della morte. Dominata in vetta al colle, dall'antica cattedrale normanna, dedicata a San Gerlando, dal Vescovado e dal Seminario, Girgenti era la città dei preti e delle campane a morto. Dalla mattina alla sera, le trenta chiese si rimandavano con lunghi e lenti rintocchi il pianto e l'invito alla preghiera, diffondendo per tutto un'angosciosa oppressione. Non passava giorno che non si vedessero per via in processione funebre le orfanelle grige del *Boccone del povero*: squallide, curve, tutte occhi nei visini appassiti, col velo in capo, la medaglina sul petto, un cero in mano. Tutti per poca mancia, potevano averne l'accompagnamento; e nulla era più triste che la vista di quella fanciullezza oppressa dallo spettro della morte, seguito così ogni giorno, a passo a passo, con un cero in mano, dalla fiamma vana nella luce del sole.

Chi poteva curarsi, in tale animo, delle elezioni politiche imminenti? E poi perché? Nessuno aveva fiducia nelle istituzioni, né mai l'aveva avuta. La corruzione era sopportata come un male cronico, irrimediabile; e considerato ingenuo e matto, impostore o ambizioso, chiunque si levasse a gridarle contro.[26]

In questa tetraggine tutti i personaggi de *I vecchi e i giovani* si muovono immersi in una realtà di varia miseria e inettitudine; essi agiscono a vuoto in un vano inganno verso uno scacco definitivo. Il loro inetto impegno rivolto a falsi beni sconfina spesso nella follia. Il personaggio simbolo è quello del folle che sta affacciato a un balcone, su in cima alla città, di fronte ai finestroni della Cancelleria vescovile: « Esposto lì al vento furioso, il matto rideva con tutto il viso squallido e gridava agitando la coperta gialla, come per rispondere allo svolazzare dei tabarri neri dei canonici ».[27]

Parecchi anni dopo avere scritto queste pagine, Pirandello sembra volere andare ancora oltre nel suo giudizio e dei Girgentani, popolani e borghesi che si mescolano durante la Sagra del Signore della Nave, ci dà un'immagine di matta bestialità. Sia la novella, *Il Signore della Nave*, che è del 1915, sia l'atto unico che ne derivò, *La Sagra del Signore della Nave*, che è del 1924, tendono a un valore di apologo esistenziale: questa umanità, che umanità! Ma un'umanità così Pirandello se la trova tale e quale, proprio di prima mano, sullo spiazzo « dell'antica chiesetta normanna di San Nicola, che sorge un buon tratto fuori del paese, a una svolta dello stradone, fra i campi » di Girgenti. Lo scrittore dice: « Li ho voluti osservare apposta a uno a uno, mentre s'avviavano al luogo della festa.... scamiciati gli uomini, discinte le donne (hanno banchet-

26 *Tutti i romanzi*, Milano, 1941, p. 511.
27 *Ibid.*, p. 797.

tato); teste ciondolanti, facce paonazze, occhi imbambolati.... urli di bimbi, risa sgangherate.... Sotto quelle nubi divenute a mano a mano più cupe e fumolente, ho veduto poco dopo, al richiamo delle campane sante, raccogliersi alla meglio, tra spinte e urtoni tutta quella folla ubriaca, e imbrancarsi in processione dietro a quel terribile Cristo.... Due porcelloni, per loro somma ventura scampati alla scanna, sdraiati a piè d'un fico, vedendo passare quella processione, m'è parso che si guardassero fra loro come per dirsi: Ecco, fratello, vedi? E poi dicono che i porci siamo noi ».[28]

Il giudizio sui Girgentani non sempre però è così sarcastico. Esso sa stare anche sul filo dell'ironia. Per averne un'idea si guardi a come si affacciano i Girgentani pirandelliani, in apparizioni ora veloci ora più insistite, nel trittico di novelle intitolato *Tonache di Montelusa*. Qui non è scherno, ma riso e satira leggera. Le novelle sono intitolate *Difesa del Mèola*, *I fortunati*, *Visto che non piove*, e sono rispettivamente del 1909, del 1911, del 1913, di un'epoca immediatamente successiva a quella de *I vecchi e i giovani*. Tutte e tre sembrano lo sviluppo di un'intuizione, di una Girgenti clericale, quale Pirandello aveva avuta, qua e là, ne *I vecchi e i giovani*, ma soprattutto in quell'improvvisa simbolica immagine di un gruppo di canonici che calano in frotta mossa e tumultuosa sulla città: « .... con lungo e strepitoso svolazzio di tonache e di tabarri quella frotta di canonici, investita dal vento, discese dalle alture di San Gerlando a mescolarsi al subbuglio della città ».[29]

A Montelusa (o Girgenti) è un piccolo mondo, scettico o superstizioso, di diocesi vescovile. Tutti gli interessi e i puntigli vi nascono nel giro gretto di una decadutissima società cattolica, pettegola e tutta condizionata dentro la breve sfera di un irreligioso tornaconto personale. Vi pullulano preti e canonici, vicari e suore, beghine e confratelli di congregazioni — e preti usurai a fin di bene — sotto il tirchio pastorale di un terribile vescovo.[30] I liberali di Montelusa contro chi hanno fatto la rivoluzione garibaldina del '60? « Noi Montelusani, il fervido amore della libertà non avevamo potuto dimostrare altrimenti che con una cacciata di frati ». E qual'è la loro più acuta preoccupazione? Il progetto del vescovo Monsignor Partanna, di far tornare quei Liguorini « cacciati a furia di popolo ». « Vive orrenda tuttora negli animi dei vecchi Montelusani la memoria della corruzione seminata nelle campagne e in tutto il paese, con le prediche e la confessione, dai Padri Liguorini, e dello spionaggio, dei tradimenti operati da essi negli anni nefandi della tirannia borbonica, di cui segretamente s'eran fatti strumento ».[31]

Altra Girgenti pirandelliana è quella del *Turno*; ma qui, tralasciando ogni altra considerazione di costume, e di colore locale, ci interessa verificare un aspetto dell'ironia pirandelliana particolarmente caratteristico. L'occhio con cui Pirandello, in questo romanzo, guarda a certi avvenimenti della vicenda, è nuovo e diverso da quello solito: nel *Turno* Pirandello, eccezionalmente, per definire comicamente certi gesti dei suoi personaggi, si serve di una categoria del ridicolo che ci sembra caratteristicamente siciliana, poiché ne abbiamo gli esemplari quasi esclusivamente in scrittori siciliani (o sicilianizzati come il De Roberto). Perché se ne intenda subito il senso si pensi che di essa, di recente, ha usato a fondo Vitaliano Brancati in quasi tutte le sue opere. Brancati, come d'altra parte è stato rilevato, tolse i modi essenziali di questa comicità direttamente nei gesti e nelle conversazioni dei suoi Catanesi, ma noi siamo convinti, anche negli scrittori

---

[28] *Candelora*, Milano, 1951, p. 23.

[29] *Tutti i romanzi*, cit., p. 797.

[30] Le monache delle cinque badie di Montelusa (cinque sono ancora i conventi femminili di Agrigento), con i loro rosolî e i dolci di miele e di pasta reale, con i loro confessori privati, e le monacelle che « si mangiavano con gli occhi » il giovane pretino, ricordano un po' le suore che con tanto divertimento aveva descritte il Verga nella novella intitolata *L'opera del divino amore* (*Tutte le novelle*, vol. II, Milano, 1940, p. 337). Alcuni preti del trittico di Montelusa riappaiono in *Uno, nessuno, centomila*.

[31] *Scialle nero*, cit., p. 110, in *Difesa del Mèola*.

di quella famiglia letteraria che va da Capuana a De Roberto, a Martoglio, a Lanza, a Rosso di Sansecondo, ad Aniante. Una tale forma comica non è facilmente definibile perché sta fra una resa puramente mimetica e caricaturale di un soggetto ridicolo e una satira provinciale che tende gogolianamente a una esagerazione grottesca. Condizione di riso che nasce da un sottofondo psicologico comune le cui origini inconscie sono da trovare in una solidarietà di galateo sociale sedimentato in una cultura fondamentalmente ferma e cristallizzata. Un tale solidale galateo, per le sue profonde e universali radici, è capace di dare esiti in direzioni anche molto diverse: può portare alla omertà mafiosa, come a questa sorta di tipica ridicolizzazione, da parte del coro, del gesto di chi anche solo per un po' mostra di distaccarsi dalla ferrea convenzione del clan. È per questo che una sottile aura di follia sempre circonda nei paesi siciliani coloro che per irriducibile natura sfuggono alla convenzione; e vi sfuggono male, isolatamente, senza armonia, per mancanza di modelli. Probabilmente il conclamato individualismo dei siciliani nient'altro è che una reazione intima alle costrizioni convenzionali della società che li circonda. Da una parte essi cedono alla legge del clan, dall'altra per intima reazione morale se ne sentono fuori.

Pirandello, nel bene e nel male, è fuori, di solito, da una tale solidarietà di razza: la sua critica al costume viene sempre dal di fuori e dal di sopra; egli si sente, a torto o a ragione, sempre e del tutto esente dal comune peccato d'origine. Perciò sarebbe difficile trovare in lui uno studio e un impegno di mimetismo: egli tende piuttosto a differenziarsi che a coincidere, sia pure solo per un fine artistico come avviene negli altri scrittori siciliani. Tuttavia rimane questo breve romanzo in cui Pirandello, almeno in parte, è legato alle categorie comiche isolane: lo scrittore qui pare divertirsi come si sarebbe divertito quel siciliano che gli avesse raccontato quei fatti. Tutti i gesti dei personaggi sono caricati fin quasi all'orlo del paradosso. Un paradosso che è cardine di siffatta comicità e che ha origine nella presunzione, taciuta e implicita, della giustezza del costume e delle convenzioni sociali: chi non è in un certo modo, è ridicolo. Appena appena avvertita la linea di un dissenso, ecco che una vena comica della specie autoctona suddetta si accende e tende a scaricarsi in un disegno caricaturale fino alla deformazione grottesca. Tutta la struttura del *Turno* è fondata su questo tipo di comicità, anche se alla fine prevale nell'autore il gusto di una violenza (il colpo apoplettico di Ciro Cappa), che sposta l'interesse estetico del romanzo in una diversa esaltazione umoristica. Restano in ogni modo esemplari nel senso anzidetto alcune situazioni e alcuni spunti di dialogo. Anzitutto il ridicolo che circonda la vicenda di Stellina che passa da un marito all'altro è tutto su una risorsa di scandalo caratteristico. È scandaloso secondo una misura che pone la gelosia come un'accezione principalissima dell'onore, il comportamento del padre che dà la figlia a uno e la promette a un altro, il comportamento del marito, vecchio quanto si voglia, che offre ospitalità agli spasimanti della giovane moglie, il comportamento dell'uomo gelosissimo che paradossalmente sposa a sua volta Stellina, e infine il comportamento di Pepé Alletto che aspetta il suo turno perché Stellina passi finalmente nel suo letto coniugale. Su questo schema di scandalo si intessono tutti gli altri scandali, in una serie di trovate gustose, fra cui quella di Pepé Alletto che passa le notti facendo compagnia a Don Diego Alcozer, dormendo con lui nello stesso letto dove aveva dormito Stellina. O la trovata del duello fra il mingherlino Pepé Alletto e il prepotente rivale Luca Borrani, con tutte le sue conseguenze. Si guardi anche alla violentazione della gelosia nel comico grottesco di quella battuta: « Vecchio! Vecchio! », nel passo che subito citiamo. Ci pare che tutta la scenetta avrebbe potuto rileggersi, molto simile, in uno dei libri che Vitaliano Brancati scrisse mezzo secolo dopo. La moglie, la prima, dell'avvocato Ciro Coppa sta morendo:

La moribonda gli passò un braccio intorno al collo e con la mano malferma gli carezzò i capelli.

— Fammi una grazia, gli mormorò, un confessore....

Ciro, chino sul seno di lei, ruppe in un pianto furibondo, come se il cordoglio, mordendolo, l'avesse arrabbiato.

— Non hai più fiducia in me, Filomena? — ruggì fra i singhiozzi irrompenti. Poi levandosi, scontraffatto, terribile: — E che peccati puoi aver tu su la coscienza, da confidare sotto il suggello della confessione?

— Peccati, e chi non ne ha, Ciro? — sospirò la moribonda.

Egli uscì dalla camera con le mani afferrate ai capelli. Ordinò alla serva di chiamare un prete.

— Vecchio! vecchio! — le gridò; e scappò via di casa per non assistere a quella confessione.[32]

Si è tentati di dire che *Il Turno*, dopo *Liolà* nella redazione dialettale, rimanga il libro più siciliano di Pirandello per questo abbandono mimetico dello scrittore alle radici di un linguaggio comico che sembra scaturire dalle ragioni collettive di un coro etnicamente ben definito.

Così della Girgenti pirandelliana non resta molto da dire, almeno dentro i limiti che ci siamo proposti: oltre che nel *Turno* e ne *I vecchi e i giovani* dove la cittadina si ripercorre in una pianta viva, essa appare, in tutto, in una quindicina di novelle: dove chiamata col suo nome, dove soprannominata, come si è visto, Montelusa, dove facilmente riconoscibile dagli accenni toponomastici e del paesaggio. Per non dire di *Liolà* (dramma che dovrà essere esaminato in un altro saggio sul personaggio siciliano di Pirandello), e delle novelle, una decina, che si svolgono nella campagna agrigentina; ma sia in queste ultime, che nelle altre novelle finora non ricordate, l'utilizzazione di Girgenti è di comodo, scarsamente qualificante: uno stradario e una prospettiva paesaggistica ritornante perché ben nota, per vicende di racconto che si riferiscono solo incidentalmente all'ambiente.[33]

Al confronto con la Girgenti pirandelliana, meraviglia, per un maggiore abbandono, per un'intermittenza del controllo polemico, per un senso di indefinita illimitatezza, l'immagine di una Palermo pervasa di molta nostalgia. Solo pochissime volte questa città si fa scena di vicende pirandelliane, ma ogni volta che ciò avvenga, sembra lievitare dell'antica meraviglia con cui fu guardata da Pirandello giovinetto, quando vi andò la prima volta, e quando vi tornò poi a frequentarvi le scuole secondarie. È un'impressione, questa, a cui lo scrittore si rifà con fedeltà, senza mai variarne il tono. L'invenzione pirandelliana ritorna a quei ricordi discontinuamente, con notevoli intervalli: la prima volta nel 1893, nell'*Esclusa*, poi nel 1910 (*Il viaggio*), poi nell'11 (*Felicità*), poi nel '15 (*Nell'albergo è morto un tale*), infine nel '16 (*Donna Mimma*): in nessuna di queste occasioni l'occhio di Pirandello si fa lucido e disincantato. In certe pagine pirandelliane che si ispirano a Palermo ci appaiono anzi in chiave quasi idillica certi luoghi, certe vie che ritornano, il paesaggio, un'aneddotica garibaldina, che hanno in sé una tale forza di isolamento dai personaggi e dalle vicende, da richiamarci subito alla biografia dell'autore. C'è una Palermo grande, popolosa, tutta traffici e luci notturne, come fu carezzata una volta dalla fantasia di Pirandello fanciullo: la capitale lontana e magnifica che poi, vista, non deluse e rimase tale per l'adolescente che si aggirava, ancora affascinato, per la nobile via Maqueda, per il Foro Italico, per i mercati del Giorno dei Morti, per la Kalsa, per Piazza Marina e per i movimentati quartieri del porto, « per gli sterminati deserti viali del parco della Favorita », e tale rimaneva nella memoria dello scrittore, or-

---

[32] *Tutti i romanzi*, cit., p. 189.

[33] Le novelle la cui vicenda si svolge a Girgenti o nella campagna girgentana (esplicitamente o no) sono: *Sole e ombra* (1896), *Visitare gli infermi* (1896), *Scialle nero* (1900), *Il vitalizio* (1902), *La berretta di Padova* (1902), *Alla zappa* (1902), *La mosca* (1904), *La casa del Granella* (1905), *La cassa riposta* (1907), *Difesa del Mèola* (1909), *La giara* (1909), *La lega disciolta* (1910), *Leonora addio* (1910), *I fortunati* (1911), *I nostri ricordi* (1912), *Certi obblighi* (1912), *La verità* (1912), *Il capretto nero* (1913), *La vendetta del cane* (1913), *Visto che non piove* (1914), *Il Signore della nave* (1915), *La cattura* (1918), *La maschera dimenticata* (1918), *Sedile sotto un vecchio cipresso* (1924), *Vittoria delle formiche* (1936).

mai quarantenne e cinquantenne. E c'è l'altra Palermo dalle piazze e dalle vie silenziose e tranquille intorno a Porta Nuova: Via Papireto, la Cattedrale, il Palazzo Reale: « Oh, che brulichio sommesso avevano le foglie nuove, al levarsi del sole, quand'ella passava sotto gli alberi di Piazza Vittorio davanti alla reggia normanna, e poi sotto quelli di Corso Calatafimi oltre Porta Nuova. La chiostra dei monti pareva respirare nel tenero azzurro del cielo, come se quei monti non fossero di dura pietra »;[34] o la Palermo delle lunghe passeggiate per il Corso Calatafimi, fino a via Cuba, « tutta fragrante di zagare e di gelsomini », e più in su verso Monreale, con le soste a mezza costa per riguardare il paesaggio. Più numerose però sono le pagine che ci rendono l'immagine di una Palermo smisurata e incontrollabile, la capitale dell'infanzia (un'idea simile di capitale, di città immensa che sfugge al controllo ed evoca a contrasto un mondo lontano e inveteratamente provinciale è la giovanile Napoli verghiana): « Lo spettacolo si spalancava vasto e lucente. Tutta la città, distesa immensa di tetti, di cupole, di campanili, tra cui gigantesca, la mole del Teatro Massimo.... ».[35] In *Il viaggio*: « L'abbagliamento del sole al tramonto, sotto un cielo tutto di fiamma lanciava come un immenso nembo sfolgorante sul Corso lunghissimo; tra le vetture, entro quel baglior d'oro il brulichio della folla rumorosa, dai volti e dagli abiti accesi da riflessi purpurei, i guizzi di luce, gli sprazzi colorati, quasi di pietre preziose, delle vetrine, delle insegne, degli specchi, delle botteghe ».[36] In *Donna Mimma*: « Palermo. Vi arriva di sera donna Mimma: piccola nell'immensa piazza della stazione.... È una piazza? Che grandezza!... Fra tutti quei palazzi, incubi d'ombre gigantesche, straforate da lumi, accecata da tanto rimescolio sotto, di sbarbagli, e sopra di tanti strisci luminosi, file, collane di lampade per vie diritte senza fine, tra il tramestio di gente che le balza di qua di là improvvisa, nemica, e il fracasso che da ogni parte la investe, assordante, di vetture che scappano precipitose.... ».

Per le vie di Palermo è anche l'unica apparizione, nell'opera di Pirandello, di un personaggio *ancien régime*, della famiglia dei nobili siciliani spagnoleschi, boriosi e sprezzanti, quali si affacciano in qualche pagina verghiana, in De Roberto, o nell'opera recentissima di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (di tutt'altra pasta sono il borbonico Don Ippolito Laurentano de *I vecchi e i giovani*, i Trao verghiani, e il Marchese di Roccaverdina del Capuana): « Don Gaspare Grisanti, duca di Rosabia, marchese di Collemagno, barone di Fontana e di Gibella, devoto per la vita al passato governo delle Due Sicilie, *Chiave d'oro* della Corte di Napoli e onorato ancora dalla corrispondenza epistolare degli ultimi superstiti della dinastia decaduta: colui che troneggiava ogni giorno per Via Maqueda, all'ora del passeggio, dall'alto della sua carrozza antica, con due valletti dietro, immobili come statue, in parrucca, e un altro valletto accanto al gigantesco cocchiere, senza mai salutare nessuno, rigido, cupo, sprezzante ».[37]

Anche la novella *Nell'albergo è morto un tale* (1915) è ambientata a Palermo. Vi appare, « nel punto più popoloso della città », un geometrico albergo tra reale e surreale, di materia veristica, ma di simbolo metafisico: « centocinquanta camere, in tre piani.... tre ordini di finestre tutte uguali.... se la facciata non ci fosse chi sa che effetto farebbero queste centocinquanta scatole, cinquanta per cinquanta le une sulle altre.... In quasi tutti (gli ospiti) è un'impazienza smaniosa o un'aria smarrita o una costernazione accigliata. Non sono assenti dal loro paese, dalla loro casa; sono anche assenti da sé.... Ora non si ritrovano più: quasi non si conoscono più perché tutto è arrestato in loro.... ».[38]

Forse non è senza un profondo motivo psicologico che proprio nella Palermo favolosa dell'infanzia, e non in un'altra città, sorga questo spettrale albergo. Ma questa è solo un'ipotesi: la novella ci sembra molto interessante per questo suo nucleo centrale che

---

[34] *Tutti i romanzi*, cit., p. 17.
[35] *Ibid.*, p. 116.
[36] *Il viaggio*, cit., p. 16, novella omonima.
[37] *Ibid.*, p. 92, in *Felicità*.
[38] *Candelora*, cit., p. 138.

anticipa, anche se molto grezzamente, la figura di quel Pirandello visionario che più tardi, nel maturo controllo dei ritmi veristico-simbolici, realistico-visionari, concreto-astratti, ci darà le opere di teatro più grandi e, alla fine della sua carriera, le belle novelle del 1931, e del '36,[39] nel ritrovamento tardo, ma immediatamente omogeneo, di un clima surrealistico poiano e kafkiano.

Tutto ciò che siamo andati dicendo su paesi e città della Sicilia pirandelliana può essere integrato anche dall'immagine di un Pirandello che appare sollecitato, sul filo d'un'occasione, ma in una segreta convinzione, alla contrapposizione di un nord metaforicamente casto onesto e pulito a un sud sconcertante e barbarico. Ciò soprattutto nella novella intitolata *Lontano* la cui azione si svolge a Porto Empedocle. Si tratta di una lunga novella del 1901, tutt'altro che stilisticamente risolta, ma interessante per le ragioni che subito vedremo. Vi si narra la vicenda di un marinaio norvegese che dalle circostanze si sente spinto a sposare una ragazza del paese e che poi, a contatto con la crudeltà primitiva di quei costumi, soffre disperatamente di nostalgia. Nasce, su questo pretesto, l'occasione per portare agli estremi la convinzione di una profonda differenza qualitativa fra i civili paesi del nord e questo sud di Pirandello, selvaggio e senza riscatto. Il marinaio norvegese Lars Cleen, un angelone dagli occhi azzurri, piombato in quel borgo selvaggio è come scaduto in un inferno indecifrabile. Gli abitanti di Porto Empedocle lo chiamano « l'arso »; ed è una deformazione caricaturale, grottesca, del suo nome, che implica un'inettitudine all'ospitalità, una sorda incapacità di comprensione. La sua sposa stessa non subisce la minima suggestione di lui; perfino il figlioletto gli nasce straniero, « nero, nero », senza « un segno, nemmeno un segno, in quell'esseruccio, nel colore degli occhi, nella prima peluria del capo, che lo palesasse *suo* ». Venerina più che a lui appare indissolubilmente legata alla sua gente e al suo costume. Se Lars rimane in casa per farle compagnia, ella lo scaccia: « — Un omaccione tanto che se ne sta in casa come un ragazzino, Dio benedetto! Impara a vivere un po' come i nostri uomini.... ».[40]

In *Lontano,* Gramsci, in una delle sue note dal carcere, volle vedere quasi la parabola e la trasposizione di una « contraddizione » cosciente, e anche intima e sostanziale, fra il Pirandello scrittore « siciliano » che riesce a concepire la vita paesana in termini dialettali, folcloristici, e il Pirandello scrittore europeo. E chiarisce: « Il Pirandello è criticamente un ' paesano ' siciliano, che ha acquisito certi caratteri nazionali e certi caratteri europei, ma che sente in se stesso questi tre elementi di civiltà come giustapposti e contraddittori. Da questa esperienza gli è venuto l'atteggiamento di osservare le contraddizioni nelle personalità degli altri, e poi addirittura di vedere il dramma della vita come il dramma di queste contraddizioni ».[41] Naturalmente la genesi del pirandellismo non può proporsi in termini tanto semplici poiché il processo dal verismo regionale al teatro più nuovo ed europeo di Pirandello si svolge dall'interno stesso del verismo per una gestazione molto più complessa, che la critica pirandelliana ha nelle grandi linee ormai messa in luce; tuttavia ci pare che Gramsci, segnalando proprio questa novella, *Lontano,* abbia avvertito il valore di un'opposta valutazione, in Pirandello, del nord e del sud. Si tratta invero di un tema marginale e che ritorna con scarsissima frequenza in Pirandello; ma che sussiste però vivo in qualche piega dell'anima, se ritorna in novelle che portano date tra loro lontane, come il 1901 e il 1913.[42] In *Lontano* avviene una polarizzazione tra un veristico sud *siciliano* socialmente e civilmente arretrato e il mito di un nord idealizzato e toccato quasi dalla grazia. Il protagonista della lunga novella, Lars Cleen, si pone, in un'immagine precisa di Pirandello, come una sorta d'albatro baudelairiano, « comique » « gauche et veule », esiliato su una terra estranea, in mezzo ai

[39] *Soffio* (1931), *Una giornata* (1936), *C'è qualcuno che ride* (1936).
[40] *La mosca,* cit., p. 145, in *Lontano.*
[41] *Letteratura e vita nazionale,* Torino, 1950, p. 48 e p. 51.
[42] *Lontano* (1901), *Nenia* (1901), *Rondone e Rondinella* (1913).

lazzi e ai fischi dei monelli. Pirandello dice testualmente: « Una frotta di monellacci scalzi, stracciati, alcuni ignudi nati, abbrustiti dal sole, seguiva ogni volta Lars Cleen in quelle sue passeggiate: lo spiavano, scambiandosi ad alta voce osservazioni e commenti che presto si mutavano in lazzi. Egli.... sedeva sul muricciuolo della banchina a guardare i bastimenti ormeggiati.... La gente si fermava ad osservarlo, mentr'egli se ne stava in quell'atteggiamento tra smarrito e estatico: lo guardava, come si guarda una gru o una cicogna stanca e sperduta, discesa dall'alto dei cieli ».[13]

Ma tolta qualche novella e le *Elegie Renane* in quanto possano leggersi come un'autobiografia in cui sia implicita un'analoga intuizione del nord, in Pirandello non sono molti gli sviluppi di una tale tematica. Nella sua opera è di solito un'ulteriore svalutazione del sud in un mondo imparzialmente e tutto metafisicamente svalutato. Tuttavia anche le poche prove, cui si è accennato, pongono Pirandello, almeno per una sezione circoscritta della sua opera, tra gli scrittori siciliani che questo *mito del nord* hanno sentito con sincerità in se stessi e lo hanno proiettato nei loro personaggi. Il sentimento autobiografico di una provincia che costituisce l'estremo sud non solo d'Italia, ma anche d'Europa, ha provocato in alcuni scrittori siciliani l'immagine di una provincia opposta estremisticamente nordica, dotata, nella sua restituzione letteraria, di un caratteristico apparato metaforico. L'umanità vi appare immersa in un freddo clima vaporoso dove siano cessati i vivaci stimoli del sangue e rimanga solo un rigoroso impegno morale e una dignità umana e sociale al disopra di tutti i sospetti che sono normali alle latitudini più basse. Una tale idealizzazione del nord naturalmente poteva finire facilmente in una intellettualistica parodia: e ciò avviene volontariamente in *Fuga* di Rosso di Sansecondo.

Però bisogna precisare che il nord degli scrittori siciliani non si trova necessariamente in Scandinavia: di solito è anzi un nord più meridionale e più compromesso, almeno moralisticamente: è il nord delle capitali europee, o più spesso italiane: Torino, Milano, Roma, o Firenze. Un tale richiamo del nord risale, nei suoi aspetti letterari a una data di poco precedente il '60: è una specie di riprova della presa di coscienza dell'unificazione stessa: il senso d'inferiorità che nasceva dall'immediato paragone, nello stesso organismo nazionale, con una società più evoluta, spingeva per se stesso ad evasioni che erano private e personali o si specchiavano nei personaggi e nel tenore della letteratura del tempo: inutile ricordare la vicenda personale di scrittori come Capuana e Verga; e di Verga, i primi romanzi che sono vere e proprie autobiografiche evasioni nel nord. Ne *I Vicerè* di De Roberto, Consalvo, il principino catanese, compie una vera carriera di educazione sentimentale nel nord prima di tornare, cinico e calcolatore, a riprendere possesso della città natale. Martoglio ridicolizzerà, nell'*Aria del continente*, con l'aiuto dell'arte di Musco, questo complesso del nord dei siciliani. Rosso di Sansecondo, secondo Adriano Tilgher,[44] è da interpretarsi nella chiave del contrasto fra sud e nord (il nord di Rosso è il nord boreale), e Borgese e Quasimodo e Vittorini e Aniante e Brancati con gli epigoni più recenti, per piccola o grande parte della loro opera, sono riducibili, in modo variamente differenziato, alla medesima chiave. A noi sembra che Pirandello non essendosi posto, se non per eccezione, liricamente o autobiograficamente, nei panni di nessuno, e tanto meno in panni siciliani (tranne forse, in qualche momento, in quelli di Marta Ajala) non poteva che occasionalmente ispirarsi a una tematica tanto nativamente siciliana. E inoltre la sua stessa natura e la sua personale evoluzione di scrittore lo spingevano a differenziare sempre più le proprie dalle istanze, anche poetiche e metaforiche, della collettività originaria. Poi è da aggiungere che se in qualche momento egli si lasciò attrarre dal mito di un nord estremo e idealizzato non si fece quasi mai affascinare da quello delle grandi città e delle capitali, straniere o italiane. Solamente uno fra i suoi mille personaggi siciliani si reca « una volta all'anno, a Palermo, a Napoli, a Roma, a Firenze, a Milano, a tuffarsi nella vita, a prendere — com'egli diceva —

[43] *La mosca*, cit., p. 118.
[44] *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, 1928.

un bagno di civiltà ».[45] Di solito le grandi città — ma è poi sempre Roma la grande città di Pirandello — sono sempre dominate con un'osservazione discreta, ma precisa e acuta, come l'esacerbato teatro di una infelice piccola borghesia urbanizzata. Basta ricordare, per tutte, quella novella del 1900 intitolata *Un'altra allodola* in cui meglio si costata una padronanza più che giovanile nei riguardi di Roma. Vi si descrive lo squallido arrivo notturno nella capitale di un provinciale speranzoso di rifarsi una vita. Ad accoglierlo è un amico che l'ha preceduto molto tempo prima, e che la città ha già ridotto alla miseria e alla disperazione: lo riceve nella sua stanza d'affitto: « Un camerotto squallido, sudicio, in disordine, con un letto in un angolo, non rifatto chissà da quanti giorni; un tavolino rustico, senza tappeto, presso l'unica finestra; un attaccapanni alla parete; seggiole impagliate; un lavamani ».[46] I due, l'uno con la sua disperazione tormentosa e mal digerita, l'altro nelle prime avvisaglie, nei primi morsi della delusione, si avviano, pateticamente affamati, « a vedere il Colosseo al lume di luna ». È costante in ogni pagina romana di Pirandello, e sono tante, il tono sicuro e reciso di un controllo umano senza sforzi su cose e uomini. Né c'è il segno di una personale delusione come in chi si fosse mai montata la testa. Come ha dimostrato Luigi Russo,[47] Pirandello non fu uno scrittore provinciale — e non lo fu neanche in questo senso. Non lo fu perché la sua ambizione era quella di riconoscere l'uomo, pur salvandone sangue e anima, piuttosto in una sagoma metafisica che in una circoscritta sintesi sociale e geografica; e non lo fu perché mai si riconobbe uomo di provincia, mai si sentì sottomesso a una convinzione di inferiorità che lo coinvolgesse biograficamente nella situazione morale e storica di una regione e di una stirpe.

GASPARE GIUDICE

UN ROMANZO DI CASSOLA

Chi ha seguito in questi ultimi tempi le dichiarazioni polemiche di Cassola sulla narrativa contemporanea, ha potuto notare che i suoi bersagli erano essenzialmente due: il primo era dato dalla cosiddetta narrativa saggistica, quella cioè in cui le idee e più generalmente l'intelligenza critica hanno un ruolo particolare nell'economia della narrazione, mescolandosi alla rappresentazione diretta dei fatti, dei personaggi e dei sentimenti (si pensi, per intenderci, all'arte di un Thomas Mann o di un Musil); il secondo bersaglio era rappresentato da un atteggiamento tipico di molti narratori contemporanei, specialmente non « saggisti », consistente nell'evitare per una sorta di malinteso pudore l'espressione diretta dei sentimenti, e nel contentarsi di frasi vaghe, indirette, allusive, le quali dovrebbero caricarsi, nell'intenzione dei loro autori, di mille significati sottintesi. Per documentare questo secondo punto, Cassola citava l'ultima frase di *Un addio alle armi* di Hemingway: « Me ne tornai all'albergo sotto la pioggia », frase che nella sua scontata banalità dovrebbe suggerire tutta la disperazione del protagonista per la morte della donna amata. Osservazioni di questo genere, che noi ascoltammo a suo tempo dalla voce dell'autore in una conferenza tenuta alla libreria Feltrinelli di Pisa, il lettore potrà trovarle nelle risposte date da Cassola all'inchiesta sul romanzo promossa da « Nuovi argomenti » (maggio-agosto 1959), dove non hanno perduto nulla del calore e della veemenza che sono così tipici del Cassola parlatore.

Ora, dei due atteggiamenti polemici sopra accennati, il primo francamente ci persuade meno, dico noi lettori-utenti non sprovvisti di una qualche ambizione d'intelligenza critica: perché la distinzione della narrativa in pura e spuria, se può essere utile, ap-

---

[45] *Il viaggio*, cit., p. 9, novella omonima.
[46] *La giara*, Milano, 1951, p. 76, in *Un'altra allodola*.
[47] *Ritratti e disegni storici, Serie quarta, Dal Carducci al Panzini*, Bari, 1953, p. 384 e sgg.

punto, per un « produttore », non lo è altrettanto per un critico, preoccupato dei risultati concreti, o lo è solo in quanto serva a caratterizzare una determinata opera al di qua di qualsiasi valutazione estetica. In questo senso vale davvero l'avvertimento che in uno degli ultimi suoi scritti dava il De Sanctis ai romanzieri: « Fatemi cose vive e battezzatemele come volete ». Più interessante invece ci sembra il secondo punto della polemica di Cassola: la requisitoria contro l'ineffabilismo nell'espressione dei sentimenti. E l'interesse di questa requisitoria per noi è duplice: oggettivo e soggettivo. Oggettivamente, quell'ineffabilismo ci pare una reale debolezza di certa narrativa contemporanea, specialmente italiana, intesa più all'evocazione di atmosfere rarefatte che alla rappresentazione impegnata di fatti e di sentimenti: e questo, anche dopo l'esperienza decisiva del neorealismo. Su questa via, anzi, si arriva spesso a una specie di sfasatura tra l'evidenza di quello che succede e l'evasività dei pensieri e dei sentimenti dei personaggi. Ma quella critica di Cassola è anche interessante soggettivamente, cioè per lo stesso Cassola, in quanto ci è parso di ravvisare in essa una forma di autocritica nei riguardi di alcune tipiche sospensioni e rarefazioni a cui le pagine dello scrittore ci avevano abituato. E del resto, ci sovviene che in quella tale conferenza un ascoltatore particolarmente impertinente osò rinfacciare all'oratore una certa divergenza tra le sue idee e i suoi fatti: al che l'oratore molto lealmente ammise di sentirsi, la sua parte, nel numero dei peccatori. Intendiamoci: i peccati di Cassola, se così li vogliamo chiamare, erano più coerenti, in quanto a quella rarefazione espressiva corrispondeva poi, sul piano degli eventi narrati, una rarefazione perlomeno uguale: gran parte della narrativa di Cassola si esercitava infatti intorno al senso di solitudine, diremmo esistenziale, di questo o quel personaggio, colto nei suoi momenti più banalmente quotidiani, nel lento stillicidio del suo tempo normale. Un tipo di narrativa, dunque, dove per definizione non succedeva nulla. Ma questo nulla finiva col diventare estremamente significante: in questo senso Cassola era diventato un vero maestro. Pensiamo a un esempio limite come il racconto *Rosa Gagliardi*, dov'è rappresentato un destino senza eventi, lo sfiorire di una donna che si rassegna a vivere zitella dopo un'occasione mancata: si può dire che qui Cassola sia ruscito a raccontare l'aria.

Ma ora, col senno del poi, ossia dopo aver letto *La ragazza di Bube*,[1] dobbiamo riconoscere che quella leale ammissione dello scrittore sulla sua produzione passata non era un platonico atto di contrizione. In quel torno di tempo infatti la stesura del suo nuovo romanzo doveva essere già avanzata. Dimodoché le sue dichiarazioni non erano, in fondo, che la teorizzazione del suo lavoro. A voler essere scrupolosi, del resto, bisogna riconoscere che qualche segno premonitore di una svolta si poteva già individuare nel racconto lungo *Il soldato*: non tanto perché qui succedessero delle cose eccezionali, quanto per lo spessore e la vitalità del carattere della ragazza, Rita, un personaggio vivo e inquietante, contraddittorio, impasto di ritrosie e di dedizioni, di tenerezze e di sgarbi. Ora questa svolta è ben manifesta ne *La ragazza di Bube*.

Ma qui bisogna intendersi. Non è che Cassola abbia messo da parte i suoi personaggi e il suo stile: dopotutto, sarebbe stato un segno di dilettantismo, e Cassola è tutto fuorché un dilettante; lontano anche da lui qualsiasi atteggiamento « sperimentale ». Sono sempre i vecchi e giovani compagni di Volterra e dintorni, negli anni della lotta partigiana o poco dopo, a mobilitare la fantasia del nostro scrittore. Tra il suo primo romanzo, *Fausto e Anna* (1949), e quest'ultimo, c'è una linea di fedeltà pressocché ininterrotta alla stessa materia (un segno esplicito di questa continuità è il personaggio Baba, presente nel primo romanzo e ricordato in una pagina de *La ragazza di Bube*). Questa fedeltà non è tanto dovuta a ragioni ideologiche: Cassola in fondo, politicamente, non è coi suoi personaggi o non è del tutto con loro. Questo era già chiaro dall'atteggiamento perplesso di Fausto nel primo romanzo. Il loro massimalismo, le loro ingenue fiducie, e magari certe

[1] Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 239.

facili professioni di violenza, Cassola non li condivide. E tuttavia, quanta simpatia umana essi gli ispirano! Essi sono i suoi personaggi: i loro sentimenti e le loro storie gli sembrano la materia più degna di racconto. Lo scrittore non condivide le loro sommarie prospettive ideologiche, ma della loro ideologia condivide almeno questo: che essi fanno parte della classe più sana e umanamente positiva della nostra società. E perciò tra l'atteggiamento morale di Cassola, così ombroso nei riguardi di qualsiasi forma di morboso decadentismo, e la scelta dei suoi personaggi, c'è un segreto legame di necessità.

Ciononostante, come abbiamo detto, *La ragazza di Bube* è un libro un po' diverso dai precedenti. Ed è che qui c'è un impegno narrativo e costruttivo, oltre che puramente evocativo, molto più marcato. Cassola cioè non si è fermato qui alla notazione, per quanto felice e delicata, di puri eventi quotidiani, di atmosfere sospese e un po' rarefatte: ma ha voluto raccontarci una storia significativa, con sue tappe precise e con personaggi che vivono i loro sentimenti sino in fondo. Si tratta essenzialmente della storia di una ragazza, Mara, che a sedici anni si fidanza con un ex-partigiano di Volterra di tre anni più anziano di lei, Bube, detto dai compagni il Vendicatore per l'inflessibilità con cui da partigiano compieva le sue azioni punitive. Ora l'autore ci fa vedere come a poco a poco l'animo della ragazza, ancora acerba e sventata agli inizi, si matura nell'amore e nella sofferenza per Bube, ragazzo timido e scontroso, per niente rispondente nell'intimo a quel ritratto terribile di lui che avversari e compagni (e anche lui stesso) hanno voluto costruire. Senonché Bube, aizzato da compagni e circostanze, ha finito col prendere parte attiva a un fatto di sangue avvenuto in un paesino vicino Firenze subito dopo la Liberazione, uccidendo per rappresaglia il figlio del maresciallo dei carabinieri. Così, dopo una breve e intensa rivelazione dell'amore, braccato dai carabinieri, deve espatriare con l'aiuto del Partito e star molto tempo lontano. L'autore ci descrivve qui il lento scorrere dei giorni di Mara, prima aggrappata disperatamente a quei pochi ricordi che le ha lasciato l'amore, poi sempre più sconfortata, fino all'incontro con un altro ragazzo, Stefano, un comunista serio come Bube, ma più espansivo di lui e aperto a interessi culturali, sia pure da autodidatta. Con lui Mara vive dei giorni di felicità smemorata, non avendo formalmente cessato di considerarsi fidanzata a Bube. Le cose sono a questo punto quando Bube, costretto a rimpatriare, viene arrestato alla frontiera e tradotto a Firenze per il processo. E qui è il punto nevralgico del libro. Mara, bruscamente richiamata alla realtà dei fatti e inizialmente riluttante a prendere una decisione, quando va a visitare Bube nel parlatorio del carcere, si rende conto che il suo posto è accanto a lui, che ora essa vede silenzioso e piangente dietro l'inferriata: si rende conto cioè che lasciare in quelle circostanze Bube, il quale non ha che lei, significherebbe ucciderlo. Così tronca stoicamente la relazione con Stefano. Bube sarà condannato a quattordici anni di carcere e Mara lo aspetterà. L'ultimo capitoletto ci riporta a sette anni dopo: Mara continua a fare le sue visite periodiche a Bube in carcere, tutti e due si sono rasserenati; aspetteranno per altri sette anni: « poi verrà la luce ».

Abbiamo detto che Cassola non ha rinunciato ai suoi personaggi; ma in fondo non ha rinunciato nemmeno al suo modo di esporre le cose. La storia si costruisce attraverso la successione di brevi e scarni capitoletti, ognuno dei quali coglie i personaggi in una situazione determinata, e contemporaneamente in un punto preciso della storia. Non è che Cassola abbia tralasciato la rappresentazione del particolare quotidiano: solo che qui questo quotidiano non è fine a se stesso, ma è sorretto e condizionato dal senso di tutta la storia. Possiamo ricordare a questo proposito le bellissime pagine sull'amore di Mara e Bube nel capanno: quegli alberi, quelle colline, la gente che passa sulla strada, sono tutte notazioni felici, del Cassola più vero; ma sono particolari quotidiani che vivono in una situazione tutt'altro che quotidiana, in quanto Bube è cercato dai carabinieri, e quella notte al capanno è la prima notte d'amore dei due ragazzi. Entro questa cornice di fatti ben precisi acquistano rilievo anche i momenti « ineffabili », gli attimi in cui Cassola pare che fissi il passare del tempo. Facciamo una sola citazione: « Non si sentivano rumori; ma alcune finestre erano illuminate. Mara si diverti a contarle: una, due, tre, quattro,

cinque. Le ricontò poco dopo, ed erano quattro soltanto » (p. 99). Altre pagine particolarmente belle del libro ci sembrano quelle sui primi incontri tra Mara e Stefano. Anche qui viene fuori una peculiarità di Cassola: quella di saper ritrarre esitazioni, timidezze, sentimenti incipienti. Ma anche qui bisogna osservare che quelle pagine hanno una loro precisa funzione nell'economia di tutta la storia.

Tuttavia, l'intera storia ci persuade solo fino a un certo momento. Quel felice accordo di concretezza evocativa e di narrazione si protrae fino all'episodio dell'incontro di Mara e Bube in carcere. A questo punto si ha un'improvvisa impennata nel racconto, che finisce col riflettersi anche sullo stile, con un certo effetto di squilibrio. La conversione di Mara, per cui essa a un tratto abbandona Stefano e decide di rimanere eroicamente accanto a Bube, non è sufficientemente giustificata: quell'eroismo è più enunciato che, come si conveniva a una narrazione così attenta alla verità delle cose, rappresentato secondo la « carne », ossia al livello concreto ed elementare (ma non per questo meno « eroico ») dei personaggi in questione. L'autore ci rappresenta invece la conversione di Mara come l'irruzione vittoriosa di un imperativo categorico, prima ancora (si badi) che la ragazza abbia rivisto il suo fidanzato: « ma subitaneamente sentì una forza straordinaria invaderla tutta; alzò fieramente la testa, e disse: ' Va bene, vado sola ' » (p. 192). Poco più oltre, parlando di quella forza che ha sorretto Mara durante il colloquio con Bube, l'autore scriverà: « Non avrebbe saputo darle un nome, ma sapeva che era irresistibile: che spazzava via ogni timore, ogni esitazione; che la rendeva calma e sicura di sé e indifferente a ogni cosa che non fosse l'adempimento del suo dovere.... » (p. 200). Come si può vedere da questi brani, lo stesso stile di Cassola, solitamente scarno e dimesso, si tende e s'irrigidisce fino a rendersi irriconoscibile. Qualcuno ha parlato a questo proposito di un'insufficienza del metodo « realistico » a rappresentare sentimenti elevati. La verità è che il metodo realistico può essere invece un buon banco di prova per la rappresentazione dei sentimenti, anche dei più elevati (i grandi realisti dell'Ottocento insegnino). Non ne faremo perciò una questione di principio, ma piuttosto un caso particolare: nel suo slancio per tanti aspetti apprezzabile, e in molta parte fruttuoso, nella direzione contraria alla rarefazione dei sentimenti, Cassola a un certo punto ha perso il contatto con la terra, ossia con quel mondo di cose concrete che solitamente costituisce la sua forza. Era questo comunque un rischio difficilmente evitabile, posto l'assunto coraggioso che l'autore si era prefisso, e l'averlo affrontato costituisce per noi un non piccolo titolo di merito. Per il resto, e si sarà potuto vedere dalla nostra esposizione, non siamo di quelli che riconducono *tout court* il meglio di questo libro al Cassola di prima.

LUIGI BLASUCCI

Presso l'editore Sansoni:

LUIGI RUSSO

RITRATTI E DISEGNI STORICI

Serie I: *Studi sul Due e Trecento.*

L'editore assicura che è imminente questa ristampa, nella serie "Opere complete" di Luigi Russo. L'autore ha già ricevuto le prime bozze.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

RIEVOCAZIONE DI GIUSEPPE FERRARELLI *

Giuseppe Ferrarelli, spentosi in Napoli il 26 gennaio più che novantenne, era noto e familiare non solo agli uomini della vecchia generazione, che lo conobbero scrittore e giornalista nella maturità dei suoi anni, ma anche a noi giovani che, avendone conosciuto gli scritti vivificati da un fremito perenne di giovanile e candido entusiasmo, desiderammo e ottenemmo di conoscerlo, e spesso ci intrattenemmo con lui in familiari conversazioni su studi, vicende e passioni del Risorgimento e della vita napoletana di quei tempi, stupiti di ascoltare dalla bocca di quel vecchietto piccolo e gramo sotto il peso degli anni, parole piene di fervore, giudizi lucidi, ricordi vivissimi, come di passioni contemporanee, della sua vita di soldato, di cittadino e di scrittore. Ci giungeva, attraverso la sua vocetta a scatti che pareva volesse sottolineare ogni pensiero, interrotta spesso da pause esclamative, e accompagnata da gesti vaghi di fede e d'entusiasmo, l'eco di quel mondo di cultura quale fu a Napoli attorno al '60 e delle passioni che arsero il cuore dei migliori meridionali quando, con l'unità italiana, il mezzogiorno si vide con soddisfazione unito all'Italia, ma anche col rammarico pungente che quella *unità* significasse *uniformità* livellatrice di tradizioni e costumi regionali. Il Ferrarelli, può dirsi, visse fino agli ultimi giorni di quella gioia e di quel cruccio: italiano ardente e garibaldino, si sentiva anche napoletano, e se amava l'Italia, non amava i Piemontesi; e se disertava l'esercito borbonico per seguire Garibaldi alla battaglia del Volturno, si preoccupava di ricordare che anche i borbonici in quella battaglia si erano battuti da forti; e citava in proposito l'opinione dello stesso Garibaldi, e poi indagava negli archivii e raccoglieva memorie e risuscitava vecchie glorie per celebrare il valore degli eserciti napoletani e la cultura degli ufficiali del Mezzogiorno. E discorreva di Hegel, e amava ripetere di quel filosofo il celebre detto assai di moda verso il '60 « Ciò che è reale è razionale; ciò che è razionale è morale » e conchiudeva il discorso con uno dei suoi consueti gesti esclamativi « Hegel, Hegel.... Voi mi intendete: Hegel! ». E ricordava De Sanctis, Marselli, e altri uomini del vecchio circolo di cultura hegeliana a Napoli, e finiva col nome del Croce « Benedetto, eh, Benedetto! », e accennava lontano, con una espressione vaga dove c'era l'orgoglio per il nipote ma

* Quest'articolo è stato pubblicato nel *Mezzogiorno* di Napoli, del 6-7 febbraio 1921, e non ero mai riuscito a ricuperarlo. Ringrazio il prof. Colapietra, il quale me lo ha trascritto. Il Ferrarelli era un prozio di Benedetto Croce, e abitava in Vico delle Mortelle, 2, a Cariati, non molto lontano dal Collegio Militare della Nunziatella, dove io allora insegnavo. Si era stabilita una grande dimestichezza tra me e lui, e mi mandava delle letterine, due alla settimana almeno, in cui mi rievocava i grandi scrittori militari, come Clausewitz, Montecuccoli, Foscolo, ecc. Poiché la sua immagine mi ritorna come un sorriso da quei lontani anni del mio soggiorno napoletano, mi piace ricordare di lui, quando io gli facevo i rallegramenti per la sua età (morì più che nonagenario), la risposta: « Caro amico, l'età più difficile è tra gli ottanta e i novanta: passati i novanta, si può campare all'infinito ». Egli è l'autore di un bel volume, *Le memorie militari del Mezzogiorno*, edito dal Laterza. A me ricorda il piccolo vecchio, appassionato di musica settecentesca, descritto mirabilmuente dal Di Giacomo in *Menuetto*.

anche il candido compiacimento di chi è cresciuto in mezzo a quelle idee avendone saputo da tempo saggiare l'efficacia e la vitalità.

Seguì, negli anni della guerra, le vicende italiane, con una ingenuità di passioni commoventi; si doleva, da buon vecchio soldato, che la guerra moderna fosse una guerra dai movimenti troppo vasti, disarticolati, assai frondosa. « Questo è seicentismo strategico! » esclamava, rammaricandosi perciò che il valore individuale, di cui gli Italiani avevano saputo essere sempre illustri campioni (lo aveva detto Machiavelli!) assai poco vi potesse rifulgere. E dopo un rovescio militare, deprecava la politica incerta dei governi perché « Vedete, un esercito è forte se è sostenuto da una politica forte! ». Lo aveva detto anche Clausewitz, il grande storico militare! « Sicuro! L'esercito borbonico si è sfasciato per la debolezza dei Ministri e del Re! ». Lo spirito guerriero, la fierezza dell'ufficiale napoletano, le antiche glorie militari del Mezzogiorno erano sempre il suo orgoglio tenace. Lo si ascoltava, con venerazione, con un sorriso di meraviglia, per la lucidità e l'ardore dei suoi giudizii; erano poche idee, le sue, ma di quelle era candidamente fiducioso, a quelle era tenacemente legato.

Talvolta ricevemmo, lontani, delle sue brevi lettere: erano piccoli messaggi, che non avevano altra ragione che quella di un bisogno di effusione, e che ci dischiudevano tutto un piccolo mondo di poesia raccolto in quell'anima giovane in corpo senile: « Voglio scrivervi le ragioni della mia fervida italianità.... Se non dovessimo amare l'Italia perché è la nostra Patria, la dovremmo amare per le sue sventure, per il contributo che ha apportato alla civiltà e per le sue bellezze. È questa la ragione per la quale è amata da illustri forestieri. Vogliatemi bene e venite a vedermi quando potete ». Scriveva solo per quello, per ricordarmi il suo amore per l'Italia! Con un sorriso di tenerezza e di stupore, io leggevo quelle righe. Un giorno mi accolse nella sua casa a Palazzo Englen, più compiaciuto e cordiale del solito: « O mio buon amico, vi volevo ringraziare. Ci avete capito, ci avete capito! Avete saputo darci ragione! ». Che cosa era? Aveva letto in un mio scritto di educazione militare una noticina sul giuramento militare, con queste parole: « Ma non si possono certo dire fedifraghi i reggimenti sassoni che, alla battaglia di Lipsia, abbandonarono Napoleone; né furono certo fedifraghi gli ufficiali dei reggimenti borbonici che vennero a rinserrare le fila del giovine esercito italiano ». E puntava con soddisfazione il dito su quelle mie povere righe, come avessero il valore di una rivendicazione. « Eh, quel De Sivo (alludeva allo storico borbonico) ci aveva chiamato *traditori*, me, De Benedictis, Marselli! ». E il piccolo corpo si agitava sulla vecchia poltrona, come si trattasse di passioni e vicende solo dell'altro giorno!

O mio buon vecchietto, quale lume di fede e di vita c'era nelle tue parole! Io ti ascoltavo, come consolato che la fede non ti fosse un nome vano, e che gli anni spariscono, e le generazioni si confondono, quando si parla il suo linguaggio eterno.

Una delle ultime volte che lo vidi, mi volle consegnare una raccolta di suoi articoli di giornali. « Vedete voi! Vedete voi! Io ve li do » e tacque, come per pudore, il suo desiderio che io ne potessi fare un volume. Poiché aveva sempre viva la passione dello scrittore.

Nei suoi anni migliori, era stato collaboratore in vari giornali, e specialmente nel *Piccolo* di Rocco De Zerbi, e aveva pubblicato varie monografie per illustrare le glorie militari e culturali della sua Napoli. Gli *Schizzi militari, Tiberio Carafa e la congiura di Macchia, Il collegio militare di Napoli, Il marchese Palmieri, Le letture per il soldato italiano,* sono libri utili e belli per le molte notizie che vi sono adunate con un ardore poetico di sentimenti. Al Collegio militare, di cui egli scrisse la storia nel 1887, si sentiva legato da cento memorie affettuose ed eroiche; vi era stato alunno, insieme col Marselli e altri generosi, proprio al tempo del De Sanctis, di cui egli poi fu sempre amico, e di cui volle anzi pubblicare e raccogliere gli *Scritti politici*. Uscito dalla Nunziatella nel 1850, fu ufficiale del Genio assai apprezzato, e nel 1860 combatté agli ordini di Garibaldi, meritandosi la medaglia d'argento al valore militare; passato poi nell'Esercito Italiano col grado di capitano, non vi rimase a lungo, insofferente di quel burocratismo rozzo e pre-

suntuoso che i Piemontesi vi avevano portato, conculcando gli ardori di cultura dei vecchi ufficiali napoleonici e murattiani.

« Fare gli Italiani — egli scriveva con ingenuo sdegno — vale a dire rendere tutti gli Italiani eguali, è concetto giacobino, perché le nazioni non si fanno come le frittate ». E trascorse gli ultimi anni della sua vita, sereno, tra i suoi libri preferiti, tra le sue memorie che erano ancora passioni della vita presente, felice della compagnia dei giovani, quasi riportasse a sé, in quei colloqui, il sé stesso d'un tempo, e godesse di ammettere gli altri, i nuovi venuti, a partecipare delle passioni di quel suo vecchio mondo scomparso.

Luigi Russo

COMMEMORAZIONE DI MARIA ORTIZ E DELLA NAPOLI ULTIMA

È scomparsa silenziosamente, ora è un anno, a Roma, il 20 giugno 1959, Maria Ortiz; è scomparsa la sedula formichina che aveva fornito la sua giornata, che aveva lavorato tutta la vita, ma che pochi alla fine avevano conosciuto o riconosciuto. Essa invece era carissima a parecchi nel mondo degli studiosi, perché a tutti era venuta in aiuto per una qualche ricerca. La Ortiz era particolarmente competente nella letteratura italiana del Settecento (il Goldoni era stato uno dei suoi cavalli di battaglia, e si ricordano di lei lunghi scritti goldoniani nel « Giornale storico della letteratura italiana »), e poi era competentissima nella letteratura francese, ed avrebbe potuto sedere assai degnamente su una cattedra universitaria se avesse voluto o se avesse vinto la sua nativa modestia. E del resto ebbe l'invito per l'università di Messina.

Non si dicono queste cose per *pietas* verso una defunta, ma perché questa è la pura verità; oggi specialmente che le cattedre di letterature straniere, e non solo quelle, si vengono riempiendo di truppe raccogliticce, alle quali basta essere in regola con il partito dominante e con la camorra massonica, grande e strana sostenitrice di quel partito dominante; quelle cattedre che in certi momenti di accensione polemica ci viene di dire con Dante, che vacano ancora alla presenza del figliol di Dio!

Ma perché venimmo a sì perversi tempi? Complesse vicende storiche, di cui le truppe raccogliticce sono soltanto le vittime dolorose (ma senza la mortificazione del dolore però!). La bravissima Ortiz, oltre che al suo compito di direttrice di biblioteche, attendeva al suo segreto lavoro di consulente per le tesi di laurea in letteratura francese. Io stesso la vidi, attesa a questo ufficio non commesso, anche dopo che era stata collocata a riposo, nella sua casa di Via Principe Amedeo, 9 int. 12, a Roma, quando distribuiva consigli bibliografici ed esortazioni morali a candidati e a candidate, senza toni burberi o professorali ma con la sollecitudine affettuosa e misurata di una sorella maggiore.

Maria Ortiz, nei suoi begli anni napoletani, era stata per noi *juniores* un'amica eccezionale. Un gruppo di novizi, tra il '19 e il '23, frequentavamo la sua casa, lassù alla Salita Arenella, situata in un giardino arcadico settecentesco, lungi al rumor degli uomini. Eravamo un po' tutti, a parte le donne si capisce, reduci dalle trincee e dalle caserme. Ricordo Francesco Flora, Roberto Pane, Raffaello Piccoli, Gino Doria, Giuseppe Citanna, Maria e Gina Algranati. A Napoli, in quei tempi usavano questi circoletti segreti di amici, e può darsi che ne esistano ancora oggi, perché questa è la caratteristica di quella popolosa e pur deserta città. C'erano dei piccoli distaccamenti dell'Olimpo, o, se si vuole essere più modesti, delle piccole colonie arcadiche, che si raccoglievano nella casa o dell'uno o dell'altro a discutere e a sognare c o l l e g i a l m e n t e. C'era la casa della Ortiz, c'era la Floridiana dove si spacciavano gli ultimi filtri, le ultime droghe di un moribondo dannunzianesimo; c'era la casa di Guido De Ruggiero (villa Teresina al Vomero!), dove interveniva anche la Dentice e il Ruta e i due giovani Breglia, Salvatore ed Alberto, scomparsi con fine troppo immatura. La Casa Madre era naturalmente Palazzo Filomarino, ma lì, insieme con i giovani c'erano anche i vecchioni dell'antico testa-

mento: Giustino Fortunato, Francesco Torraca, Erasmo Percopo, Gioacchino Brognoligo, Vincenzo della Sala, il conte Ludovico De La Ville sur Villon e poi i giovani già anziani e in alta ascesa, Fausto Nicolini, Giorgio Levi Della Vida, Luigi Salvatorelli, Guido de Ruggiero e molti altri. Questi nostri circoletti giovanili avevano una caratteristica assai felice, dovuta alla stessa indifferenza refrattaria di Napoli: in quel deserto popoloso, le nostre voci non potevano essere sentite, e allora si stava lassù, appartati, educandoci ad un culto universalistico e disinteressato degli studi e dell'arte; poiché non ci mordevano ambizioni irrequiete, non ci infastidivano e umiliavano intrighi accademici, e non avevamo bisogno di alleanze temporalistiche.

Noi davamo retta alla Maria Ortiz, sempre incitatrice di moderazione a noi ancora troppo scalpitanti « probanti ». Ma almeno per un professore di non so quale letteratura (forse di letterature baltiche o slave, ma ora mi dicono che sia emigrato in Groenlandia a diffondere il suo verbo fra gli eschimesi) facemmo salda resistenza: costui cominciava allora a cincischiare e barbugliare i suoi manifesti di basso dannunziano misticismo. La Ortiz si doleva della nostra ferocia, ma noi non potevamo consentire alla sua troppo generosa indulgenza. Roberto Pane ci vendicò tutti disegnando, con la sua consueta maestria, un ritratto di questo falso annunciatore di un verbo nuovo, vestito da contrito fraticello, con le braccia conserte in segno di umiltà, e con la bocca schiusa a non so a quale lascivo e melenso sorriso (Na barbetella comme a Gesù Cristo, E nu felillo 'e voce pe cantà! — chiosavo io che avevo allora sempre Di Giacomo sulle labbra)! Ma Maria Ortiz ci ricordava anche un poeta a noi caro, Francesco Gaeta, di cui era stata buona e confidente amica: « Amica, con la mano nella mano, Parlatemi di lei.... mentre i tappeti batton pei balconi Rivolti a mezzogiorno ». Francesco Gaeta di lì a poco doveva troncare la sua vita nella primavera del 1927. Il Croce, scrivendone nella raccolta delle *Poesie* e delle *Prose* (1928), osservava: « Poeta fino nel modo della sua morte, quando, vedendo partire dalla casa il feretro della madre, — della madre della quale già in una poesia di molti anni innanzi diceva di non poter pensare che un giorno gli sarebbe tolta, — fu preso dal placido desiderio di andar via insieme con lei, e scrisse sopra un foglietto: ' mia dolce Madre, ti seguo ' e si uccise ». Io ne ebbi l'annunzio, in un mio rapido passaggio per Napoli e in una maniera perfin troppo brusca: « Si è ammazzato Ciccio Gaeta! » mi disse un amico, incontrandomi per via Chiaia. Il Gaeta a me appariva e appare anche ora un poeta genuino che riassume la tradizione lirico-barocca della lunga storia del Reame.

Ma io non posso rassegnarmi di aver avuto la notizia della morte della Ortiz solo a sei o sette mesi di distanza. Per il Natale del 1959, le avevo inviato un saluto di auguri e la risposta mi venne soltanto dalla sorella Silvia, in una lettera listata a lutto. « Maria non è più ». Io per divertire il mio dolore e la mia ira per quella notizia (ira perché giuntami quasi per caso), ricorsi ai pannicelli e agli ammennicoli della letteratura; e mi tornò in mente la battuta del De Sanctis nella *Giovinezza*, quando apprese da un suo compaesano la morte della sua amatissima sorella Agnese: « — Ca chella è morta! — ». Nessun ricordo nei giornali o nelle riviste; se la Ortiz fosse stata un cronista sportivo che avesse inviato regolarmente otto articoli al giorno su corse ciclistiche e argomenti vari, il *Corriere della Sera* si sarebbe commosso e le avrebbe dedicato, almeno per tre numeri di seguito, pagine commemorative. Un cronista sportivo oggi può essere considerato una specie di Alessandro Manzoni nella città lombarda, o almeno nel suo magno organo diretto dal Libero Uomo Mario Missiroli! Ma la povera Ortiz aveva collaborato soltanto alla « Cultura » di Cesare De Lollis (però questi era morto nel '28 in odore di eresia, perché prima neutralista e pur combattente volontario in trincea a cinquantacinque anni nella grande guerra, ed in seguito antifascista); e poi era stata collaboratrice del grave « Giornale storico della letteratura italiana », che pur dura onorevolmente dal 1883. Ma si tratta di riviste di professori e il pubblico ha in genere grande disprezzo e disinteresse per i professori; a meno che non si tratti di qualche professore che parli alla televisione e che è detto sempre « uomo di fama internazionale » forse perché lo conoscono bene al centro

direttivo dell'Azione Cattolica! Se ne fosse occupata almeno la *Fiera letteraria* (a cui la Ortiz deve aver collaborato verso il 1932), quel giornale che incorona settimanalmente poeti, critici e studiosi di tutte le grandezze, sia pure alti due o tre centimetri da terra! Ma è probabile che a noi sia sfuggito il necrologio.

La carriera della Ortiz fu ricca di vicende e qui ne voglio tracciare una breve notizia: nel 1906 fu nominata vice bibliotecaria e destinata alla biblioteca universitaria di Genova, essendo riuscita prima nel concorso; dopo un anno o due fu trasferita a Roma, alla Vittorio Emanuele e contemporaneamente lavorava alla biblioteca della facoltà di lettere; in quel periodo fu incoraggiata e apprezzata particolarmente da Cesare De Lollis. A Napoli, dal 1923 al 1929, per incarico di Benedetto Croce, sostenne l'enorme lavoro del trasporto della Biblioteca Nazionale dal Palazzo del Museo alla Reggia di Napoli. Nel '29 tornò di nuovo a Napoli per incarico ministeriale per lo studio dell'avvenuto trasporto della biblioteca nazionale alla Reggia. Tornata a Roma, dove le fu affidata la biblioteca dell'Istituto dell'Archeologia e Storia dell'Arte a palazzo Venezia, nel '35 ebbe di nuovo l'incarico del trasporto della Biblioteca Alessandrina dalla vecchia Sapienza di Palazzo Carpegna alla città universitaria. A questa biblioteca ha dedicato tutta la sua generosa energia fino a quando andò a riposo a 65 anni.

Tra le sue pubblicazioni più notevoli dobbiamo ricordare le numerose puntate sul teatro italiano che essa scrisse per *La rivista teatrale italiana*, particolarmente una apparsa nell'aprile del 1905 su *La Figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio messa a paragone con *La lépreuse* di Bataille; la Ortiz insisteva efficacemente sul contrasto tra il dramma elegiaco a pallide tinte nordiche del Bataille, e l'ardore istintivo e le tinte purpuree del dramma dannunziano.

Ma per ritornare ai suoi studi goldoniani bisogna osservare come essa, fin dal 1905, aveva acutamente sostenuto che il Goldoni non aveva dato, come comunemente si dice, battaglia alla commedia dell'arte, genere da lui apprezzato e coltivato fino agli ultimi tempi della sua carriera drammatica, ma solo al seicentismo che inquinava la commedia dell'arte. E a proposito delle commedie esotiche del Goldoni, metteva in relazione l'esotismo di tali commedie con l'esotismo della letteratura francese del secolo XVIII. Tutti questi suoi articoli e saggi goldoniani meriterebbero che oggi fossero raccolti in volume, perché nel rinato studio del teatro goldoniano, offrirebbero agli studiosi un quadro molto preciso e molto scientifico delle discussioni che si sono fatte e che oggi tornano a ripetere, oziosamente, in proposito. In Italia si dimentica facilmente e pochi ricordano questi studi assennati e dotti della Maria Ortiz. Del resto a leggere la *Rassegna goldoniana* apparsa nel *Giornale storico*, vi si apprendono molti particolari sul teatro goldoniano e particolarmente sulle derivazioni goldoniane dal teatro francese. Accanto ai *Saggi goldoniani* del Momigliano, la Fondazione Giorgio Cini potrebbe accogliere un volume dei *Saggi goldoniani* della Ortiz, ma lo scrivente non è il più indicato a fare questa proposta.

Numerose sono poi le recensioni della Ortiz apparse su *La Cultura* del De Lollis che testimoniano della sua varia cultura ed erudizione. Un gruppo nutrito di studi si posseggono intorno al Leopardi e poiché più su abbiamo ricordato Francesco Gaeta, vogliamo ricordare un articolo suo pubblicato su *La Nuova Antologia* del 1922. A questi studi bisogna legare anche le notizie e le discussioni e traduzioni che la Ortiz ha fatto di Stendhal e di Molière e di Benjamin Constant e Racine e De Musset.

Un particolare ricordo merita ancora la traduzione di un volumetto *Sull'antica storiografia italiana dell'Arte* del compianto storico dell'arte Giulio von Schlosser, che io stesso ho pubblicato in una collana di *Quaderni Critici* presso l'Editore Ciuni di Palermo. Altri studi di letteratura francese vanno da Marcel Proust a François Mauriac, e qui ci fermiamo per non cadere nel puro bibliografismo.

Apparteneva ad una famiglia oriunda da Chieti (era nata a Chieti il 10 marzo 1881), dove fratelli e sorelle erano tutti professori e valenti professori. Ricordo ancora il vecchio padre, paralitico, seduto in un angolo, che pareva una specie di nume grave e cupo, il quale non si infastidiva nemmeno delle nostre irruzioni improvvise e un po' rumorose nella

solinga casa. Trattandosi di un abruzzese mi veniva in mente l'aria stregata della *Figlia di Jorio*, dove l'Angelo buono o l'Angelo malo (che poi sono lo stesso fantasma della superstizione) quasi pareva si fosse rincantucciato lì, in quell'angolo della casa, taciturno e assente, mentre la figliuola Maria era una delicata figura di donna, che ci veniva incontro con i suoi brevi e rapidi passetti, e poteva richiamare il ricordo di certi personaggi femminili dei presepi napoletani. Sono stato a Napoli recentemente, e ho cercato di rivedere la Salita Arenella: ahimé, essa è completamente trasformata, ma è pur un bene tutto questo. C'è tutto un rione nuovo, ed era difficile orientarsi; pure intravidi l'alto muro, su cui nidifica la vespa e tesse il ragno le sue tele, che divideva la casa della Ortiz dalla stradicola discendente verso l'Infrascata o via Salvator Rosa, e, mi riaffiorarono, poiché era quasi sera, alla memoria i versi del Di Giacomo per altri luoghi: « Strada addurmuta (ca cchiù scura e sulagna — quase s'è fatta mo', e ca sento addurà — comm'addorano 'e sera cierti strate 'e campagna) ».

Napoli oggi è diventata molto più bella che non fosse ai miei tempi, per rioni nuovi che si sono aperti a viale Cilea, a viale Manzoni, a via Orazio e a Capo di Posillipo, dove una vastissima piazza, intitolata a Salvatore di Giacomo, soggioga e soggiace a strade e stradette dedicate tutte a poeti dialettali napoletani. Più in su, a via Giovanni Capurro, c'è una ariosissima clinica tenuta da un padre saveriano (da S. Francesco Saverio), ricco di lunghe esperienze mediche e chirurgiche fatte in Cina. Ma i napoletani la ignorano e ignorano anche il bravo padre ravennate Romano Turci, che incontrò tutta la mia simpatia e la mia stima per le cure strettamente tecniche ed efficaci applicate ad una persona a me molto cara. Niente cure magiche, e proprio a Napoli, dove tutti sono maghi, fattucchieri e bigotti! ma cure strettamente scientifiche! E mi sono ricordato dell'abate Giuseppe Parini, che esaltò, fra la diffidenza generale, il metodo di cura del vaccino contro il vaiolo, osteggiato in Italia e in tutto l'Occidente, solo perché era una prassi medica che si praticava nel mondo orientale; mondo, come si sa, poco cattolico ma religioso a suo modo:

Rise l'Anglia, la Francia, Italia rise
al rammentar del favoloso *innesto*
e il giudizio molesto
de la falsa ragione incontro alzosse.
Invan l'effetto arrise
a le imprese tentate,
che la falsa pietate
contro al suo bene e contro al ver si mosse,
e di lamento femminile armosse.

Ho riveduto dunque Napoli e visitato in modo particolare il vecchio borgo di Antignano, teatro di una celebre poesia del Di Giacomo:

Maggio. Na tavernella
ncopp' 'Antignano....

ed infine l'Arenella, cara alla mia giovinezza. Naturalmente mi sono rallegrato di questo grande progresso edilizio e stradale di Napoli; ma se è lecito anche qui digredire, mentre ricordo una cara amica scomparsa, avrei voluto trovare, insieme al progresso urbanistico, che ci fosse stato un adeguato svolgimento sul piano ideologico. Ahimé, nei giorni in cui io stavo a Napoli, si dibatteva una feroce questione sul *Martirio di San Sebastiano*, musica di Claude Debussy su libretto del troppo scomunicato Gabriele D'Annunzio e che doveva essere interpretato dalla « diabolica » Ludmilla. La Curia napoletana, con forma tracotante, impediva ai cattolici e alle cattoliche di assistere allo spettacolo del San Carlo, pena la scomunica; ed il voto era accolto diligentemente e docilmente dai dirigenti del

Comune e del teatro (neh!, professore mio, nui ci tenimmo servitù col cardinale!). Ma allora che cosa aspettate per convertire ufficialmente la vostra Repubblica monarchica dei preti nel regno vero e proprio del Papa e dei suoi cardinali? Un democratico cristiano di destra che ho incontrato quasi per caso e che lesse veracemente la disdetta nel mio viso pieno di muto orrore, mi disse: « Altro che dominio temporale, caro professore, su Roma; ormai la Chiesa ha un dominio temporale su tutta l'Italia »! Nobile eccezione faceva Riccardo Ricciardi, che si affrettava a dimettersi dalla presidenza del Teatro San Carlo di Napoli, mentre il premuroso prefetto Correra, commissario straordinario al Comune, s'inchinava ossequiosamente alla volontà della Curia. Ma perché, prefetto Correra, mi avete mandato un telegramma perché io assistessi alla celebrazione del centenario di Salvatore di Giacomo? Non credo che il grande poeta napoletano potesse essere troppo approvato dalla Curia, proprio come non lo è oggi Claude Debussy! Va bene: c'era una ballerina a impersonare il santo: ma quando nelle rappresentazioni sacre del Mezzogiorno, nel *Mortorio del Cristo* dell'Orioles, o nella *Discesa dalla Croce,* le tre Marie sono impersonate da uomini spesso immondi, perché non protesta nessuna Curia?

Nel 1919 noi, per alcuni retrivi parlavamo di sopravvissuti borbonici; ora si è andati anche più indietro, al Sette o Seicento spagnuolo. Nequizia dei tempi, dovremmo dire noi che pure non siamo troppo teneri del nostro passato sociale e politico! Eppure sono passati per Napoli uomini come il De Sanctis, Silvio Spaventa, Bertrando Spaventa, Antonio Labriola, Giustino Fortunato, Benedetto Croce, Giovanni Gentile, Adolfo Omodeo, Guido De Ruggiero, Floriano Del Secolo, Renato Caccioppoli. Ma pare che il passaggio o il lungo soggiorno di questi grandi e insigni uomini si sia svolto in una specie di sovramondo platonico, al di là dei termini della vita terrena e concreta di Napoli. In quei giorni di *Kulturkampf* napoletano fecero eccezione, oltre il Ricciardi, Fausto Nicolini, Alfredo Parente, Luigi Incoronato, i vecchi liberali della scuola crociana e i comunisti e qualche professore dell'Università. « Professore mio, a Napoli 'un ce so' rimaste manco l'uocchie pe' chiagnere » mi disse un vecchio musicista. Sono pensieri questi che si sono mescolati in me abbraccicati (direbbe Jacopone) con il ricordo della cara amica scomparsa, ma sono sicuro che anch'essa si sarebbe sdegnata di questa *degringolade* superstiziosa, borbonica-spagnoleggiante della sua Napoli; e del resto io non saprei scrivere altrimenti di così, perché soltanto gli uomini insinceri fanno il viso compunto della circostanza, rigidi solenni e incravattati, come fossero tanti baccalà, ed allontanano dal loro castissimo petto tutte le altre passioni, quando commemorano una persona defunta. Però io trovai ancora più malinconico il ritrovamento di quella vecchia strada, Salita dell'Arenella, cantata da Francesco Gaeta:

> Ed ecco il caro vicolo e il selciato
> sonoro ai passi ed erto
> e il pino, e a le finestre il pergolato
> contro a l'aperto:
> ecco, ove il muro fa l'erbosa scarpa,...
> . . . . . .

Addio, gentile e pia Maria Ortiz! I tuoi vecchi amici ti ricordano sempre con vivo affetto, per la tua discrezione e pietà materna, e serbano, almeno loro, ricordo della tua vita esemplare di donna e di studiosa.

1° maggio 1960.

Luigi Russo

LA FAMIGLIA DEL FILOSOFO *

Notazioni napoletane, una nota di diario napoletano secondo un'ardua memoria: non Salvatore Di Giacomo, non Stendhal.

Un'ardua Napoli, senza « colore »

Il municipio di Napoli onora Benedetto Croce, a oltre sette anni dalla sua morte. S'era parlato di ribattezzare col nome del filosofo la strada dove sorge la sua casa, si era proposto di erigere un monumento; adesso l'assemblea tace, biasimevole dimenticanza. Pure, vien fatto di chiedersi se, paradossalmente, l'incuria dell'amministrazione non interpreti senza volerlo, nel modo più esatto, la volontà vera di Croce, lui che definì « detestabile ogni mutamento nei nomi delle vie »: la sua strada si chiama da mezzo secolo Mariano Semmola, ma il filosofo la chiamava sempre, alla vecchia maniera, Trinità Maggiore. E come abbozzerebbero una statua di Croce? Vedremo dal lungomare una stele avveniristica o un deplorevole busto umbertino? Croce credeva nello Spirito, con una ferma e pungente vocazione polemica contro i fasti ufficiali. Le sue opere, come d'un maestro autentico, formano il suo monumento; era così disadorno di vanità che non lo sbigottiva la morte.

Piuttosto lo inteneriva, lo immalinconiva il fluire del tempo: è il suo *pathos*. La sua casa, nel palazzo Filomarino dove Giambattista Vico fu precettore a un principe giovinetto, gli era sacra: — È dolce sentirsi chiusi nel grembo delle fabbriche vetuste, vigilati e tutelati dai loro sembianti familiari —. Siamo nel cuore di Napoli, così regale e plebeo: il cielo, stamani, è terso e gelido, il tetto a embrici del palazzo Filomarino è — coperto di erbe —, proprio come quando Benedetto Croce si commosse nel descriverlo. Il filosofo non muore, sentenziò Marc'Aurelio, ma palazzo Filomarino è popolato di ricordi, misura struggente per chi rimane.

La moglie, la figlia di Croce vivono nella grande casa, dove nessun aspetto sembra diverso da prima: i quadri di Dalbono che Croce amava, pendono dalle pareti scure. La scrivania della stanza di studio, attigua alla camera da letto, è ancora com'era, con un fermacarte di bronzo posato sui manoscritti. Chi conobbe Croce nota solo la mancanza dell'odor di tabacco, il suo tabacco di Macedonia. Resta molto lavoro (di sistemazione, di classificazione, di ordinamento) in margine a un'opera monumentale. Alda, che fu tra le figlie la più vicina alle fatiche del padre, ha preparato una cronologia dei libri di Croce e attende alla riedizione completa dei volumi, durissimo impegno per chi sappia quale tormento costituiscono gli errori di stampa e, peggio, le « pseudo-verità » tipografiche: — Quando c'era papà, tutto sembrava così facile: aveva una memoria di ferro —.

C'è il problema dell'epistolario. Croce scriveva migliaia di lettere a centinaia di corrispondenti senza mai conservare copia. Quante lettere sono state perdute? Quanti corrispondenti di Croce, celebri o ignoti, sono morti nei sessant'anni del suo fiorire?

Le figlie, richiamandosi a una norma di legge, hanno diffidato gli estranei a pubbli-

---

* Ci siamo appropriati di questo articolo di un autore a noi ignoto apparso in una rivista di mode: chi avrebbe mai pensato di potervi trovare una pagina così fine ed equilibrata sulla casa di Benedetto Croce? L'autore ci perdonerà l'appropriazione indebita, ma la mia commemorazione di Napoli con la rievocazione di Giuseppe Ferrarelli e di Maria Ortiz e il ricordo di altri amici non sarebbe stata completa senza una nota su « Palazzo Filomarino ». La rivista su cui è pubblicato questo articoletto è stampata a Milano, *Novità*, aprile 1960.

Queste tre noterelle, senza che la direzione se lo fosse proposto, finiscono con il costituire un corpo unico, nel ricordo della vecchia Napoli crociana; e il direttore è stato lieto di poter rendere questo omaggio a quella Napoli crociana, pensando particolarmente a Riccardo Ricciardi, che il 17 maggio riceve la laurea *ad honorem* nell'Università di Napoli (*tanto nomini nullum par elogium!*) (L. R.).

care brani di corrispondenza crociana, e invitano chiunque possegga una lettera del padre a mettersi in rapporto con la famiglia perché si possa giungere alla compilazione di un *corpus* organico. I sollecitati, in qualche caso, sono ancora lenti a rispondere. Anche questo è un compito difficile, per le figlie di Croce, e che le figlie di Croce benedicono: è il — lavoro —.

Rimane di lui, ad esse, l'eredità del lavoro e, come dono intimo, restano i suoi « taccuini », quelli che alcuni immaginano un diario sconcertante, una messe di memorie proibite di cui favoleggiano che la pubblicazione potrà sopraggiungere solo fra venti o cinquant'anni. Invece, sono solamente un'elencazione di date, di letture, di richiami filosofici. Quattro volte vi figura una nota scarna (quattro volte, quante sono le figlie), sul tipo di questa: — Oggi riveduta una glossa di Hegel. Mi è nata una bambina, Elena —. Poco prima di morire, Croce, che scriveva di solito sui rovesci dei fogli da bozze, ricopiò su carta vergata, diligentemente, sforzandosi di usare una grafia leggibile, i suoi « taccuini »; li fece rilegare in pergamena; li regalò alle figlie. (Per questo lo sguardo delle figlie, stamani, mentre parlavamo di quegli appunti aridi, sembrava velarsi: a buon diritto sono gelose di un diario innocente).

Questa operosa mestizia, questa pietà presidiava il mondo del filosofo, il cerchio dei suoi affari terreni. I vecchi amici, che erano di casa, salgono ancora a Palazzo Filomarino, e conversano con le figlie, e s'intrattengono con la vedova. — Cercano precisamente di comportarsi come se papà fosse vivo — dice Elena, la primogenita. Ma in qual modo potrebbero sottrarsi, anch'essi, alla dilaniante fuga dei giorni, al rimpianto? Fausto Nicolini, studioso eminente di Gian Battista Vico, prepara, dicono, una nuova e ampia biografia crociana. Croce era tutto per lui: Fausto Nicolini si fa forza, un sorriso rapido illumina il suo volto amaro. Ha ottant'anni, è un uomo spento. E Riccardo Ricciardi, l'editore fedele; Gino Doria, il più sensibile fra gli storiografi di Napoli; don Cilento, il prete che rispose non senza coraggio a chi gli domandava se Croce si fosse comunicato in punto di morte: « I grandi spiriti comunicano direttamente con Dio »; in tutti costoro qualcosa si è spento.

A guardare verso il domani, ci sono poi giovani dell'Istituto Storico, ospiti della Biblioteca di Croce, che annovera ottantamila volumi e occupa dodici sale del Palazzo. Vengono dalle città d'Italia, della Francia, della Svizzera, della Germania, dell'Inghilterra; sono appena laureati, militano in un clima di cultura entusiasta, hanno professori illustri (Chabod, Pugliese, Parente), inestimabili strumenti di lavoro. Ciascuno di essi si dedica ad approfondire un argomento specifico: l'Istituto, così come si occupa del loro mantenimento a Napoli attraverso le proprie borse di studio, pubblicherà i saggi più meritevoli.

Alcuni tra quelli apparsi dal '47, da quando Benedetto Croce fondò e accolse l'Istituto, si accampano già fra le opere storiche più significative degli ultimi anni. E anche questa è una vittoria di Croce.

Le altre vittorie di Croce, le conosciamo tutti. Ci ha insegnato a pensare, a « spiegarci », a comprendere che nessuna fede è valida se non affonda le sue radici nella libertà. Gli dobbiamo molto; e oggi, a quasi otto anni dalla sua scomparsa, Croce, è ben vivo. I giovani dell'Istituto Storico hanno ragione. Non avrei, forse, neppure il diritto di riferirmi alla nostalgia delle figlie o dei vecchi amici superstiti se non mi rammentassi quello che scrisse, in Francia, un commemoratore di Croce: « Peccato che non fosse umano ». Era umano. Viveva da patriarca meridionale, re della sua casa, nel chiuso della città che riassume gli splendori e le miserie del Sud. Quello che di più fervido può darci l'anima del Sud — chiarezza e rigore — Croce ce l'ha trasmesso, genialmente, con un messaggio non caduco.

C. L.

ERRATA CORRIGE

Poiché oggi i tempi sono frettolosi, e i lettori, per quanto benigni, non integrano con le più elementari congetture quelli che sono i possibili refusi d'un volume composto a linotype, avvertirò che nell'ultimo mio volume, *Il tramonto del letterato*, ricorrono alcuni grossi spropositi: a pagina 11, bisogna leggere due volte « ateleologica », e « ateleologico », invece di *ateologica* e *ateologico*; a pagina 264, dove si parla di « Giulio Cesare Abba », è evidente che bisogna leggere *Giuseppe* Cesare Abba; ma è prevalsa la *lectio facilior!* A pagina 535 poi, nel mio « Messaggio agli amici romeni », io parlavo di « qualche intellettuale avversario del P. C. I. », ed evidentemente io invece volevo alludere al Partito comunista romeno; perché P. C. I. per noi italiani è diventata quasi la formula corrente per indicare il partito comunista in genere.

Un giorno o l'altro io racconterò la storia di tutti i refusi dei miei libri. Ricordo intanto un caso, avvenuto mi pare verso il '40 o '41. Io avevo pubblicato le *Postille critiche* al *Decameron*, che poi diventarono le *Letture critiche*. Orbene, a un certo punto io pralavo dell'*igienetica* singolare delle donne del Medioevo, che si spidocchiavano nella giornata del venerdì, per presentarsi con la testa pulita alle cerimonie religiose del sabato e della domenica. Invece di « igienetica », è venuto fuori un « eugenetica »: ahimé! l'eugenetica dei pidocchi! Eppure ci furono alcuni letteratelli universitari di Roma, che ne fecero grande gallorìa; ma si afflosciarono subito dopo quando io dichiarai che si trattava di semplice « igienetica », e se ne ebbero a male anche i pidocchi. Poiché si trattava di filologi in quel caso, debbo ricordare quello che mi diceva Michele Barbi: « Io sono filologo anche quando mi sorbisco una tazza di caffè »; e questi filologi non potevano capire da loro che io non potevo mai scrivere *eugenetica*, trattandosi di pidocchi?

Nell'ultimo fascicolo di « Belfagor », marzo 1960, alla p. 219, è capitato un più grosso guaio: un periodo redazionale del direttore, che andava in nota, fu per errore impaginato nel testo dell'articolo di Franco Fido. Il periodo era il seguente: « A tutti è nota la profonda amicizia che ha legato il Russo al Momigliano: le pagine più affettuose della *Critica letteraria contemporanea*, sono dedicate proprio al Momigliano, e in un momento in cui questi era un perseguitato. Vittore Branca deve ricordarsi di aver riprodotto dall' ' Italia che scrive ', un articolo del Russo per Momigliano sull'*Osservatore romano*! Ma è a tutti noto che il Branca è uomo assai spregiudicato; lo chiamano a Venezia ' il capo dei cinici ', per i suoi rapporti con la fondazione Cini. Egli può, davanti a un caro morto come il Momigliano, calunniare, e maledicere d'un vivo, con quella stessa naturalezza con cui alcuni cattoliconi bisbigliano di cambiali e di contanti, per dirla con un'espressione del Carducci, mentre il sacerdote consacra o eleva l'ostia ». (Anche l'uomo più sordo, e senza essere critico s t i l i s t i c o , avrebbe capito che qui c'era lo stile del direttore; ma questi adesso lo fa sapere universalmente, perché col caro mio ex scolaro Vittore Branca desidero sempre tenermi in affettuoso commercio polemico).

Io Vittore Branca non lo tralascerò mai, perché egli è un giovane, e potrà ancora far molto nel campo degli studi. Io dissi una volta a Benedetto Croce, quando il maestro mordeva ferocemente, ma ormai da estraneo, Giovanni Gentile (posso ricordare, Lungarno Vespucci a Firenze): « Voi avete pedagogicamente torto ad aver rotto le relazioni con Gentile. Il peccatore bisogna flagellarlo fino all'ultimo, ma da fratello a fratello. Questo mi insegnava, da ragazzo, il mio zio prete che voi avete fatto cavaliere ». Ecco perché io sono sempre amico di Vittore Branca.

LUIGI RUSSO

RECENSIONI

Luigi Russo, *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960, pp. VIII-549.[1]

Il tramonto del letterato è il titolo d'un saggio giovanile di Luigi Russo, scritto, come dichiara l'Autore, nel 1919, pubblicato una prima volta nel 1920 e una seconda nell'*Elogio della polemica*. La sua riapparizione nella terza sede di questo volume, a cui dà il titolo complessivo, si direbbe un atto di coscienza che il Russo abbia compiuto nel rimeditare sull'intera opera sua e nello sbalzarne in rilievo l'intima linea di sviluppo.

La figura tradizionale del letterato italiano si dissolverebbe agli occhi del Russo nella teatralità del Papini, nel lambiccato umorismo del Panzini, nella dolce tristezza del Gozzano e nel tormentoso esame del Serra. Ma non è tanto l'esattezza d'una simile diagnosi che c'interessa, quanto la posizione morale assunta dal Russo nei confronti di tale dissoluzione, la quale si rappresenta in una vera e propria affermazione di *engagement* o « impegno » letterario. Negli anni in cui il saggio fu scritto, e cioè subito dopo la prima guerra mondiale, un discorso « antiletterario » non poteva avere assoluto colore di novità. Ma nuovo, indubbiamente, era il modo in cui il Russo svolgeva il suo, poiché la sua « antiletteratura » si sostanziava di un profondo fermento politico e si può dire che anticipasse, da dopoguerra a dopoguerra, la polemica che abbiamo visto agitare l'ultimo quindicennio. Certo, in questo saggio giovanile, non è ancora maturo l'immaginoso parlare del Russo, non sono ancora pronunciati i suoi scatti verbali e i suoi impeti polemici. Ma per dimostrare come il suo programma letterario e morale fosse già chiaro, come la sua « poetica » di critico militante fosse già pronta, basta citare una frase: « E ora sazi di letteratura, dopo il travolgente insegnamento di vita della guerra, ci volgiamo al nostro passato classico, ai nostri scrittori, maestri d'umanesimo, ma maestri anche d'umanità ». È una frase di notevole interesse. Considerando l'anno in cui fu scritta, potrebbe anche far pensare al programma restauratore della « Ronda ». Sennonché l'equivoco nasce in chi faccia soverchia attenzione alla seconda parte e insista sul volgersi al passato classico: atto a cui il Russo si accingeva semmai per ispirazione carducciana. La sostanza della frase è infatti nella sua prima parte, in quel « sazi di letteratura », in quel « travolgente insegnamento di vita della guerra », da cui il Russo viene sbalzato al centro di ben più viva mischia e precisamente agli anni della fondazione e della direzione di « Belfagor ». In poche parole, il Russo del secondo dopoguerra era già contenuto per intero nel Russo del primo. E se al saggio del 1919 poniamo accanto quello su Gramsci del 1947, una simile affermazione si spiega da sé.

Tema critico dei saggi raccolti nel presente volume è la ricerca della « politicità trascendentale » che informa l'opera di ogni vero scrittore: tema di evidente attualità,

[1] La redazione si permette di accogliere questo articolo di Sergio Antonielli, apparso nella *Cultura moderna*, su Luigi Russo, poiché le osservazioni dell'Antonielli, lodi a parte, colgono l'essenza più profonda del volume russiano.

che entra nel vivo delle dispute sui rapporti fra politica e letteratura. Dall'Alfieri al Gramsci, dal Foscolo al Di Giacomo, mettendo insieme pagine già notissime e ammirate con pagine pubblicate di recente sulla sua rivista, il Russo disegna una storia liberale della letteratura italiana, dalle origini illuministiche ai giorni nostri, per mezzo di « ritratti e disegni storici ». Naturalmente, lascia libero sfogo ai suoi umori e rende varie le sue parole con un gioco mai stanco di consensi e dissensi. Grandeggiano nella fantasia del Russo i liberi scrittori Vittorio Alfieri e Ugo Foscolo, quanto sfuggono al suo consenso morale i « decadenti » D'Annunzio, Pascoli e Fogazzaro. Riconducendo alle loro premesse storiche gli aspetti positivi dell'« arcade-giacobino » Giovanni Fantoni, egli non tanto mette in rilievo il carattere letterario dell'Arcadia, il suo aspetto tecnico di scuola poetica e d'istitutrice d'una tradizione letteraria e linguistica, quanto la funzione sociale di « incubatrice » delle idealità che si sarebbero affermate sul declino del secolo. Va però osservato che la possibilità di condurre a un esito la sua indagine, egli la deve proprio a questa specie di totalità dell'operazione critica, a questo far partecipare gli affetti agli esercizi della mente. Altro mezzo infatti non avrebbe avuto per giungere alla « patria celeste » di scrittori come i tre citati tardo-romantici, se non quello di leggerli polemicamente, quasi per darcene la negativa. E se è vero che una lettura del Pascoli in chiave carducciana, una lettura del Fogazzaro in chiave verghiana possono apparire discutibili in sede di metodo, e in effetti lo sono, è anche vero che così facendo il Russo è riuscito a portare il suo discorso a un livello uniforme d'intensità, costruendo il volume su un suggestivo effetto di chiaroscuro e perciò giungendo alla definizione dei termini dialettici della sua « politicità »; i quali non sono, come un lettore ingenuo potrebbe immaginare, quelli di un « progresso » e di una « reazione » spostati dal piano della politica al piano della letteratura, ma quelli della intrinseca e laica religiosità che circola o non circola nelle opere degli autori studiati. A confronto del Foscolo e dell'Alfieri, D'Annunzio, Pascoli e Fogazzaro « furono scrittori scissi e frammentari perché non rinnovarono dal profondo una loro fede religiosa » E cosa debba intendersi per tale fede religiosa, si può spiegare con altre parole del Russo, tratte a ragion veduta da un saggio giovanile raccolto in altro volume: « Laicità intesa, non semplicemente come negazione dell'educazione religiosa, ma come affermazione di una religiosità e di una moralità intrinseca al sapere stesso ».

Anche dove il Russo cede alle tentazioni della polemica astratta o della confessione, della divagazione o della memoria privata, è possibile apprezzare intuizioni precise e indicazioni d'alto valore critico; e proprio in ciò direi che consista la sua virtù di maestro, il fascino tumultuoso della sua critica tutt'altro che « pura ». Ha appena dato al Pascoli del « politico di terza forza », che passa a parlare dei lucchesismi nelle sue poesie e fa un'osservazione assai vivace e pertinente: « Il vocabolario dialettale, quando non è adoperato con discrezione, e per fini superiori di arte, e particolarmente se dovuto a un apprendimento accademico, si richiama a tradizioni sociali e politiche arretrate ». Tuttavia, non è sul valore delle osservazioni sparse che pensiamo si debba insistere per caratterizzare *Il tramonto del letterato* e in fondo tutta l'opera del Russo. Giova piuttosto notare, prendendo lo spunto dalla distinzione fra religione e religiosità, come tale distinzione si richiami per linea direttissima all'insegnamento crociano. Orbene, che il Russo sia un discepolo del Croce, che abbia temperato l'insegnamento crociano con quello gentiliano, è tanto pacifico da essere divenuto un luogo comune. Ma la vera sintesi *a priori* della sua formazione morale e culturale non è propriamente quella di Croce e Gentile. La figura del letterato contro cui polemizza, è in fondo quella mitica del letterato settecentesco contro cui polemizzò il romanticismo e in special modo il De Sanctis. È il letterato senza l'uomo dentro. E la sua disposizione allo studio dei classici è sostanzialmente carducciana. Classicismo « virile » carducciano e umanesimo idealistico desanctisiano sono le cause prime, i due motori immobili del Russo, dai quali egli è stato spinto ai suoi più forti amori critici, al Machiavelli come al Manzoni. La vera sintesi *a priori* della sua formazione culturale direi perciò sia quella di De Sanctis e Carducci: quella stessa che

figura in epigrafe su *La poesia* del Croce, ma che il Russo aveva operato per spontanea urgenza di affetti fin dai suoi primi saggi e a cui doveva tributare, pur nei momenti di aperto dissenso dal Gentile e dal Croce, lunghi anni di operosa fedeltà.

SERGIO ANTONIELLI

ERNESTO DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 205.

Il binomio « sud e magia », al quale il prof. Ernesto De Martino ha dedicato il suo prezioso saggio, non ha soltanto il valore di una designazione geografica, ma anche quello di una designazione politica e sociale. L'autore crede in un avvenire di liberazione del sud, dove larghi strati sociali sono in alcune zone tuttora impegnati in un regime arcaico di esistenza, dalle sopravvivenze del misterioso regno della magia, che trova la sua spiegazione in una richiesta di protezione psicologica degli uomini, timorosi di fronte al mondo misterioso della natura e alla società insicura, incapace di infondere coscienza di sé ed energia civile. Superstizioni, cerimonie, miti, scongiuri, affondano le loro radici in un lontano passato che solo il pensiero scientifico e la ragione sono in grado di vincere.

La ricerca — spiega l'autore nella sua prefazione — si apre con una esplorazione etnografica delle sopravvivenze lucane delle più rozze pratiche di magia cerimoniale, e ciò nell'intento di determinare, in una delle aree più arretrate del sud, la struttura delle tecniche magiche, la loro funzione psicologica, il regime di esistenza che ne favorisce il perdurare. Successivamente l'attenzione viene concentrata sui rapporti fra queste sopravvivenze e la forma egemonica di vita religiosa, cioè il cattolicesimo nelle sue particolari accentuazioni magiche meridionali.

Il materiale documentario relativo alle sopravvivenze lucane delle forme più rozze di bassa magia cerimoniale è stato direttamente raccolto dall'autore nel corso di una serie di esplorazioni etnografiche condotte dal 1950 al 1957; esso viene utilizzato come istanza documentaria che aiuta a individuare nella stessa alta cultura del sud alcune arretratezze rispetto ai corrispondenti livelli europei; il materiale folkloristico lucano ha stimolato altresì l'autore ad un'altra ricerca storico-religiosa, quella sul pianto rituale antico pubblicata col titolo *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (Torino, 1958), premio « Viareggio » 1958.

Al materiale documentario della bassa magia cerimoniale lucana è stato dato dall'autore un particolare rilievo per una valida ragione che egli stesso spiega: « la bassa magia cerimoniale che ancora sopravvive nel sud, le accentuazioni magiche del cattolicesimo meridionale, la funzione egemonica dei Porta, dei Bruno e dei Campanella nella elaborazione della magia naturale della Rinascenza e, d'altra parte, la non partecipazione dell'illuminismo napoletano alla polemica esplicita e impegnata contro i tratti magici e ritualistici della religione confessionale, e la elaborazione della ideologia della jettatura da parte di alcuni illuministi napoletani alla fine del '700, stanno fra di loro in un rapporto storico definito, per determinare il quale era necessario sottolineare con la dovuta energia ciò che nella cultura meridionale sta ancor oggi al livello più rozzo e più basso. Tali bassure infatti segnalano un limite che va ricercato non già nella stupidità e nella ignoranza delle plebi, ma nelle stesse forme egemoniche di vita culturale, e in ultima analisi nella stessa ' alta ' cultura ».

La magia del sud non è soltanto costituita dai relitti arcaici che cadono in desuetudine col passare del tempo, ma anche dalla « particolare accentuazione magica del cattolicesimo meridionale »; talune forme di vita magico-religiosa hanno importanza attuale per tutti gli strati della società meridionale; e proprio i relitti della bassa magia cerimoniale rivelano più chiaramente i caratteri di quel momento magico che, sia pur sublimato, si ritrova anche nel cattolicesimo, soprattutto nelle sue sfumature meridionali.

Tema fondamentale della bassa magia cerimoniale lucana è la fascinazione, ossia una condizione psichica di impedimento e di inibizione, e al tempo stesso un senso di

dominazione, un essere agito da una forza potente quanto occulta, che lascia senza margine l'autonomia della persona, la sua capacità di decisione e di scelta. Il trattamento della fascinatura si fonda spesso sulla esecuzione di un particolare cerimoniale da parte di operatori magici specializzati. In realtà — spiega il prof. De Martino — la bassa magìa cerimoniale lucana protegge la presenza individuale dal rischio di non potersi mantenere dinanzi alle particolari manifestazioni del negativo. In questa spiegazione, ampiamente documentata, sta uno dei maggiori pregi del saggio e il significato sociale del suo contributo alla conoscenza del Mezzogiorno, dove in altre epoche storiche e ancor oggi in larghi strati della popolazione l'individuo ha trovato la propria difesa da un ambiente esterno — inteso a mortificarlo piuttosto che a elevarlo — nelle pratiche magiche e nella superstizione piuttosto che nella forza del riscatto della propria personalità alla luce della scienza e della ragione, nell'affermazione positiva del proprio io, nel dominio del mondo interiore ed esteriore.

Come terzo momento della sua ricerca, l'autore analizza la partecipazione dell'alta cultura meridionale alla polemica antimagica da cui è nata la civiltà moderna: partecipazione i cui limiti sono particolarmente istruttivi nell'età illuministica, quando quella polemica entrò nella sua forma più pertinente di alternativa fra magìa e razionalità, fra esorcismo ed esperimento, fra incantesimo e scienza riformatrice. Un limite generale è dato dalla « scarsissima partecipazione dell'illuminismo napoletano alla polemica contro i tratti più esteriori e ritualistici della religione confessionale e il suo restringersi nella sfera religiosa ai soli problemi politici dei rapporti fra Stato e Chiesa ».

Si tratta oggi anche per le genti meridionali — conclude lo scrittore — di abbandonare lo sterile abbraccio con i cadaveri della loro storia, e di dischiudersi a un destino eroico più alto e moderno che non sia una fantastica città del sole ma una civile città terrena: « nella misura in cui questo avverrà sarà ricacciato nei suoi confini il regno delle tenebre e delle ombre e impallidirà anche il fittizio lume della magia, col quale uomini incerti in una società insicura surroga per ragioni pratiche di esistenza, l'autentica luce della ragione ».

ZARA OLIVIA ALGARDI

ENZO D'ALESSANDRO, *Brigantaggio e mafia in Sicilia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1959, pp. 184.

Nella primavera del 1959 è apparsa, nella biblioteca di cultura contemporanea di D'Anna, un'opera nuova sulla mafia.

Nuova anche per la pretesa di serietà critica, assente dalla letteratura pubblicistica sull'argomento. Chi saprebbe contare quanti giornalisti hanno parlato della mafia? Ma noi aspettavamo uno studio sulla mafia non come fenomeno di colore, ma come elemento della vita sociale che si accompagna alla dinamica dei processi economici nell'isola, che si adegua plasticamente alle istituzioni politiche.

Abbiamo atteso perciò con interesse il libro di D'Alessandro: una delusione.

Abbiamo a lungo sperato, andando avanti nella lettura, che al di là dei molti e gravi difetti, al di là delle lacune e delle ingenuità considerevoli, l'autore riuscisse a liberarsi dal luogo comune, a ripensare l'intero problema fuori delle formule facili, appoggiando le conclusioni ai documenti e alla viva voce dei testimoni sincroni. Inutile attesa. Il D'A. aveva l'intenzione di basarsi sui documenti i quali, se letti con intelligenza critica, dissolvono lo schema antistorico della mafia eterna e ancorano l'indagine ad una concreta situazione politico-sociale che « nella storia si forma e nella storia si trasforma », per ripetere la formula felice di Virgilio Titone che ha scritto la prefazione al volume.

Ma le intenzioni, pur oneste e lodevoli, non sempre salvano l'animo di uno studioso: non sempre infatti chi si muove tra i documenti riesce a servirsi di essi.

Delle tre parti di cui il libro del D'A. si compone solo la prima appare più impe-

gnata e personale. Nella seconda parte infatti, dedicata a brigantaggio e mafia, e nella terza dedicata a brigantaggio e questione meridionale l'autore, pur sufficientemente informato, non riesce a coordinare l'argomento con la storia generale dell'isola e dello stato italiano, né a legarne le fasi in uno sviluppo continuo secondo una linea intellegibile.

Ma anche le cento pagine della prima parte riescono di difficile lettura perché prive di pensiero storico. L'autore infatti le ha riempite di lunghi elenchi di bande armate e di fuori legge del periodo borbonico, ma non ha saputo guardare oltre i singoli episodi: gli è mancata la capacità di sintesi.

Cominciamo col dire che non si capisce perché D'A. prende le mosse dal 1800: forse che i Borboni non erano in Sicilia anche prima? o vi mancava forse il brigantaggio?

Il D'A. se la cava dicendo che « decreti, prammatiche e lettere circolari avevano *imperversato* per tutto il 700 », ma il primo a imperversare nelle sue pagine è il decreto del 16 dicembre 1813 con cui vennero istituite le 23 compagnie d'armi per la tutela dell'ordine e della sicurezza pubblica.

Il D'A. si muove con grande inesperienza in mezzo alle carte d'archivio: le ammucchia laggiù, in fondo alle pagine del libro, lasciandole allo stato grezzo. Così eventi e figure rimangono incolori, non emergono dalla nebbia della generica e permanente « insicurezza ».

È vero che l'autore ha controllato nell'Archivio di Stato di Palermo centinaia di buste, migliaia di nomi, di rapporti ufficiali e confidenziali. Ma che frutto ha ricavato da tanto lavoro? E non dico per noi lettori, ma per sé, autore. Quegli elenchi rivelano più la manìa del collezionista che l'indagine critica dello storico.

Io mi rendo conto che questo è un giudizio molto duro: e mi dispiace di scoraggiare un giovane di cui vanno lodate le intenzioni e riconosciuti gli sforzi. Ma al D'A. bisogna dire chiaramente, e senza mezzi termini, che così non si scrivono libri di storia. Il suo lavoro è l'esempio di quel che un saggio storico non deve essere.

Entrando poi nel merito della questione, come dicono gli avvocati, vediamo cosa ci dice il D'A. sui caratteri del banditismo siciliano dell' '800 e sui sistemi che le autorità adoperarono per riportare l'ordine e la fiducia.

Sulla prima questione non c'è, nel libro, altra risposta che non sia quella antica e accettata: il banditismo esprime la protesta individuale e asociale del contadino, presso da una secolare tirannide e attratto dal mito avventuroso del fuorilegge. Per la seconda questione il D'A. suggerisce una interpretazione abbastanza ovvia: cioè che nelle direttive e nel costume della polizia borbonica, che si serviva delle persone influenti per lottare contro i banditi, si debbano ricercare i precedenti della successiva e non ancora cessata collusione tra i pubblici poteri e la mafia. Ecco qualche prova. In un documento si dice che nel 1836 la zona dell'entroterra palermitano fu liberata dalla presenza di due pericolosi delinquenti grazie all'opera di « persone le quali resero senza ombra di interesse questo servizio alla giustizia » (p. 48).

Nel 1840 l'intendente di Trapani sollecitava i propri subalterni a far tesoro della influenza di quegli individui che in certi casi e a certe condizioni amano collaborare con le autorità! (p. 65).

Malgrado il bagno d'archivio, non mi pare che il lavoro del D'A. rechi alcun apprezzabile contributo alla conoscenza del problema. In molti casi e sotto molti aspetti il libro ripete i termini della consueta letteratura sull'argomento di cui conserva le lacune e i limiti. Fa fede di questo la singolare disinvoltura con cui il D'A. passa, sull'esempio delle sue fonti, dalla repressione Nicotera-Malusardi a quella Mussolini-Mori, come se il cinquantennio tra le due operazioni non avesse conosciuto, a tacer d'altro, il processo Notarbartolo e l'episodio Palizzolo.

Domenico Novacco

FEDERIGO TOZZI, *Nuovi racconti*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 215.

Parlando di Federigo Tozzi nei suoi *Narratori*, Luigi Russo metteva in guardia contro la facile tendenza nostrana all'esaltazione di scrittori scomparsi in età ancor verde, e delimitava, in implicita polemica con i critici vociani e post-vociani, la personalità dello scrittore senese.[1] La ristampa e gli inediti pubblicati ora dall'editore Vallecchi riconfermano sostanzialmente i giudizi del Russo e di altri critici come il Sapegno sulla breve ma densa opera di Federigo Tozzi: un lavoro narrativo interrotto nella sua faticosa e travagliata formazione, un autore interessante forse più per le contraddizioni della sua ricerca che non per le pagine in cui raggiunge alcuni risultati di unità e di coesione artistica.

Ma la lettura non è vana, non soltanto perché il volumetto reca utili note in calce ai *Ricordi di un impiegato* (qui pubblicato per la prima volta con gli ampliamenti aggiunti dallo scrittore alla prima stesura), ed ai quattro racconti inediti, ma soprattutto perché permette di precisare alcuni aspetti della personalità del Tozzi che interessano più da vicino la letteratura a noi contemporanea.

Quel compromesso tra lirismo e narrazione spiegata, che la critica più avvertita ha individuato nella sua opera, si ritrova in queste pagine con una accentuazione particolare. Se infatti nel racconto *Assunta* (che è del 1908 ed è forse il più antico lavoro del Tozzi) si avverte una evidente ispirazione verista, più che verghiana, anche se già cariche di una morbosa sensibilità, nei *Ricordi di un impiegato* (scritto nel 1910 ma ulteriormente rielaborato nel 1919-20), e nei racconti *In campagna* e *La madre* (rispettivamente del 1909-10 e 1910), l'intrusione di un febbrile, ossessivo, impulsivo autobiografismo interviene continuamente ad intorbidare l'esigenza narrativa dello scrittore. Raramente il Tozzi riesce ad obiettivare i dati della sua psicologia in vicende e personaggi autonomi: per lo più egli coglie rapide figure umane o immagini di paesaggio, sempre però intrise della sua personale commozione, oppure sa darci la rappresentazione di coscienze oscure e accidiose, in un mondo cupo e soffocante (come la moderna Bovary della provincia italiana nel racconto *La marchesa*, scritto nel 1916).

Al fondo del suo atteggiamento ritroviamo sempre un'« anima » inquieta e risentita di fronte alla vita e agli uomini, che cerca uno sfogo attraverso il gusto quasi sensuale di immagini ed echi quotidiani fissati nel tempo e nello spazio, attraverso incantati o tormentosi ricordi d'infanzia ridotti alla misura delle sue inquietudini. Per cui nel generale compromesso tra narrazione e lirismo, si inserisce un dissidio ancora più intimo (e forse più evidente che altrove in queste pagine) tra il tentativo di attingere ad una sensibilità più moderna, più europea — tentativo che circolava nelle esperienze del decadentismo italiano — e i limiti della sua cultura e del suo respiro, bruciato riga per riga in frammenti ed immagini. Nel racconto *In campagna* il suo protagonista ad un certo punto dice: « Ogni cosa è come un solco aperto nell'infinito. Ed io vorrei far vibrare per sempre quel che vedo ». E il ragazzo della *Madre* si chiede: « Sono certo che avrò sempre questo empito d'abbracciare tutte le cose? ». È un motivo che ricorre spesso, e non si può considerare secondario; è come una vaga consapevolezza della propria insufficienza a cogliere « l'infinito », il senso cosmico dell'esistenza, la « vita immensa e quasi misteriosa » che lo circonda.

Queste pagine del Tozzi, perciò, più che sulle influenze del Verga e dei romanzieri russi (tanto spesso citate), mettono l'accento sugli elementi di crisi, sul soggettivismo torbido, sul tono di confessione e di testimonianza autobiografica, che caratterizzarono del resto tanta letteratura del primo Novecento. Il solitario Tozzi vive quell'esperienza in modo contraddittorio, con continui compromessi e dissidi, tra una vocazione lirico-

[1] LUIGI RUSSO, *I Narratori*, Principato; ora nella terza ediz. integrata e ampliata, con una appendice di Giuliano Manacorda, pp. 273-76.

frammentaria e un'esigenza di racconto disteso; compromessi e dissidi che eserciteranno una influenza non trascurabile sui modi lirici e autobiografici della letteratura narrativa, fino a questi ultimi anni. Ma le ambiguità e gli equivoci che ne sono derivati non si possono certo imputare al povero Tozzi: egli visse e soffrì intimamente le contraddizioni della sua ricerca, e le espresse in un momento di travagliato trapasso della nostra cultura letteraria. Oggi quei compromessi, quelle dissonanze sono ormai lo stanco retaggio di esperienze superate: e fanno torto proprio al Tozzi coloro che, riscoprendo ancora una volta lo scrittore senese, vogliono avallarle con il suo nome.

GIAN CARLO FERRETTI

PAOLO ALATRI, *Nitti, D'Annunzio e la questione adriatica*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 544.

Nel leggere questo grosso e denso volume di Paolo Alatri ci è tornato alla mente un altro importante lavoro pubblicato recentemente, quello di Franco Della Peruta sui democratici italiani, di cui ci siamo occupati, a suo tempo, su queste stesse pagine. L'accostamento non ci è sembrato arbitrario, perché queste due opere, tutte e due assai notevoli ed apparse a breve distanza l'una dall'altra, sembrano, in un certo modo, indicare un nuovo e più spregiudicato orientamento della storiografia marxista. E spregiudicato non nel senso di una più audace interpretazione dei fatti, perché su questa strada molto cammino si è fatto anche negli scorsi anni, e forse anche troppo, ma nel senso, invece, di una più attenta considerazione degli strumenti filologici, della ricerca minuta e paziente, e non soltanto nel campo della storia economica, ma anche in quello della storia politica, o addirittura diplomatica. Storia di fatti, nell'uno e nell'altro caso, senza nessuna sovrapposizione ideologica. Ma non una storia senza nerbo, non una semplice ricostruzione. Sia nelle pagine dell'Alatri che in quelle di Franco Della Peruta il giudizio è implicito nei fatti stessi, non è certamente assente. E questo dà ad esso maggior peso, e maggior sicurezza. Nel trattare una materia così scottante Alatri non alza mai la voce, e proprio perciò il suo discorso è molto persuasivo. Nella discussione delle tesi nazionalistiche, anche dove esse sono azzardate, o palesemente settarie, l'Alatri non forza mai i toni. Non c'è una parola che non sia pacata. La frase più polemica del libro è in realtà quella di Salvemini posta sul frontespizio: « L'imperialismo è odioso nei forti e ridicolo nei deboli ». In realtà è proprio questa la conclusione a cui arriva il lettore, ma è una conclusione, appunto, che vien fuori naturalmente, dalla discussione dei documenti.

La parte più ampia del volume è costituita dalla ricostruzione delle trattative condotte da Nitti con i governi alleati. L'episodio dannunziano è visto, ci sembra, soprattutto in funzione di essa. E questo indica già un preciso orientamento: l'Alatri non centra la sua indagine su D'Annunzio, ma su Nitti, non sul primo tentativo di creare in Italia un movimento sovversivo di destra, ma sull'ultimo consistente tentativo di alcune parti della borghesia di avviare l'Italia del dopoguerra verso la normalità politica, verso la democrazia. In questa prospettiva appare giusta l'ampiezza con cui sono trattati i rapporti con gli alleati, perché la stabilità interna (questo fu visto da Nitti con molta chiarezza e l'Alatri non manca di rilevarlo) non poteva non essere in connessione assai stretta con i rapporti internazionali. Nitti voleva che questi si svelenissero, in maniera da non lasciare pericolosi residui per l'avvenire (e perciò egli si comportò in modo cauto verso la Jugoslavia, dove pure non mancavano accenti nazionalistici). E se la sua politica incontrò molte difficoltà anche sul piano internazionale, ciò fu dovuto proprio al fatto che anche su quel piano c'erano delle forze considerevoli che spingevano in altre direzioni. L'attività di queste forze, interne ed estere, appare evidente attraverso il giuoco diplomatico.

Certo, l'analisi dell'Alatri è rivolta soprattutto all'attenta ricostruzione di que-

st'ultimo, ma egli non lo vede poi come una schermaglia d'intelligenza e d'astuzia. Dietro le singole figure dei negoziatori, ci sono, appunto, forze ben più consistenti, che premono per questa o quella soluzione, influendo in maniera determinante sul comportamento dei negoziatori stessi. E quando le trattative si arenano, questo non accade, di solito, per cattiva volontà degli uomini, ma per gli ostacoli posti dalla situazione politica. Nessun meccanicismo, beninteso, ma l'azione individuale è sempre studiata in relazione al momento politico (ed anche economico). Si legga, per esempio, quanto l'Autore, pur con la cautela del caso, dovuta alla mancanza di documenti probanti, osserva a proposito dell'atteggiamento di Wilson: « Una questione controversa e realmente difficile da dirimere è quanto nell'intransigente opposizione wilsoniana ad una soluzione del problema adriatico accettabile da parte italiana vada attribuito a rigidezze e astrattismi ideologici e quanto ad influenze finanziarie. Certo, i due elementi dovettero intrecciarsi, ed il secondo non dovette mancare ». O si legga quanto egli scrive a proposito di analoghe ragioni che furono a fondamento di certi « patriottici » atteggiamenti in Italia: « Se sulla diplomazia americana poté esercitare influenza la pressione di gruppi economici e finanziari, non si creda che in Italia la vasta agitazione nazionalistica per Fiume non avesse le sue radici in ben individuali interessi costituiti. Vivo era in particolare l'interesse degli armatori triestini a monopolizzare il commercio dell'Alto Adriatico, controllando Fiume. Non a caso l'irredentismo fiumano-dannunziano ebbe il suo quartier generale a Trieste, dove gli armatori, in mancanza di stipulazioni adeguate da parte del Governo italiano prima dell'intervento in guerra, puntavano sulla soluzione integrale del problema di Fiume — l'annessione — allo scopo di eliminare il pericolo di una concorrenza portuale ». L'attività diplomatica insomma non è veduta in maniera isolata, ma appare come l'espressione più evidente, conclusiva, di un processo assai più complesso, al quale l'Alatri non manca di guardare costantemente. Lo stesso fallimento di Nitti, il fallimento della « saggezza » politica di fronte ad una realtà ostile, mostra che l'abilità, la destrezza, non erano sufficienti. Attraverso l'esattezza filologica dell'attentissimo ricostruttore di un episodio di storia diplomatica, si sente dunque la chiarezza di visione del marxista.

Nettamente favorevole è il giudizio che l'Alatri dà sull'attività diplomatica di Nitti. Il governo Nitti si trovò all'inizio delle trattative in condizioni di netta inferiorità, sia per l'azione svolta dal precedente governo, sia per la diffidenza che la figura di Tittoni, ministro degli esteri italiano, suscitava negli ambienti alleati, sia, infine, per l'ostilità di alcuni circoli italiani. Una prima difficile prova fu quella che il nuovo governo si trovò ad affrontare nei primi giorni della sua attività, in seguito agli incidenti fiumani tra francesi ed italiani. Nitti in questa occasione dimostrò sufficiente sangue freddo. Al generale Grazioli scriveva: « sono pienamente compreso di tutte le difficoltà che incontra in quest'ora la sua opera ed è appunto perciò che faccio nuovo appello alla sua abnegazione, al suo sangue freddo e alla sua influenza affinché altri incidenti non abbiano a prodursi. Occorre evitarlo ad ogni costo. L'attuale momento internazionale è per l'Italia estremamente delicato tanto nei riguardi della Francia che dell'America e dell'Inghilterra. Nuovi atti impulsivi potrebbero compromettere irreparabilmente le giuste speranze del popolo di Fiume. Confido che la sua illuminata energia ed il suo patriottico fervore sapranno dominare la situazione. In ogni modo non devono avvenire nuovi incidenti ». Sono qui delineate le linee generali della politica che Nitti cercherà di attuare fino alla sua caduta, ed è chiaro che, per realizzarla, egli fu costretto a muoversi, fin dai primi giorni, tra i più grossi ostacoli. Egli doveva tener conto, anzitutto, degli atteggiamenti alleati, e poi anche, in notevolissima misura, dei sentimenti dei nazionalisti, che rischiavano di far precipitare la situazione. Non si trattava soltanto degli elementi organizzati, ma anche dell'atmosfera che c'era nell'esercito, e non solo negli alti gradi. Nelle raccomandazioni, perché così possono chiamarsi, più che ordini, al generale Grazioli, appare evidente, accanto alla decisa volontà di impedire disordini interni, provocati dall'estrema destra, anche il timore di urtare violentemente la suscettibilità

dell'esercito. Nitti temeva di provocare, con qualche troppo energico provvedimento, una ribellione che avrebbe potuto avere incalcolabili conseguenze. Questo timore fu certamente alla base del suo atteggiamento verso Millo, e di molti altri. Si pensi per esempio alla lettera che egli mandò a D'Annunzio (riportata dall'Alatri in appendice), dopo essere stato attaccato dallo scrittore con estrema violenza, lettera in cui egli faceva una distinzione tra l'entusiasmo del D'Annunzio e quello, assai meno nobile, dei suoi seguaci. Si trattava, insomma, secondo Nitti, di distinguere tra il patriottismo e le avventure imperialistiche, ed era questa senza dubbio una distinzione legittima, ma che avrebbe provocato in seguito non poca confusione e che spesso — come appunto nel caso della lettera che abbiamo ricordato — costringeva coloro che, come Nitti, consideravano la situazione in maniera realistica, su posizioni difensive. « Impresa ardua, la sua » scrive l'Alatri « di conciliare le tendenze antinazionaliste con i compiti di capo di un governo borghese nella torbida situazione del dopoguerra; del contrasto tra le opposte esigenze possono essere assunti ad esempio ed espressione i due discorsi parlamentari del 13 e del 16 settembre 1919, l'appello ai lavoratori e quello agli uomini d'ordine, ai generali, alle autorità costituite. La sua sconfitta è la sconfitta di una visione moderna, radicale, dei compiti della borghesia: la borghesia già mira a una soluzione tutta diversa, che le assicuri il riacquisto dei margini politici ed economici perduti con le trasformazioni strutturali portate nel corpo sociale del Paese dalla guerra mondiale, anche a costo di sovvertire le tradizionali istituzioni parlamentari ».

In realtà, quella che sembra essere la forza più efficiente del momento è proprio la borghesia reazionaria. Il tentativo di Fiume è la facciata esteriore (o, meglio, l'episodio più clamoroso) di una politica che mira assai più lontano. Un capitolo molto importante, a questo riguardo, è quello dedicato alla « Congiura anarchica ». Alceste De Ambris, il capitano Giulietti, Errico Malatesta: questi i nomi di coloro che cercarono di trasformare il colpo di mano militarista in un colpo di mano antiborghese. Anche questo elemento anarchicheggiante avrà una certa importanza al nascere del fascismo; ma soltanto fino a quando la borghesia capitalistica non avrà preso apertamente la direzione del movimento.

Abbiamo già visto che di fronte all'aggressività di certi circoli reazionari Nitti si trovò talvolta su posizioni difensive; in realtà tutta la sua linea di condotta mirò a spegnere l'impeto nazionalistico. Uno dei suoi strumenti principali, in questo, fu Badoglio, sul cui comportamento l'Alatri osserva: « Nel complesso, volendo valutare la missione svolta per tre mesi da Badoglio nella Venezia Giulia, bisogna dire che essa fu nettamente positiva. Durante quei tre mesi la situazione non soltanto non fu tenuta sul limite di rottura sul quale si trovava subito dopo la ' marcia di Ronchi ', ma fu anzi sdrammatizzata, instaurandosi tra le forze regolari e i ' legionari ' da una parte e tra le autorità governative e quelle dannunziane dall'altra, rapporti che potremmo quasi definire di buon vicinato, o almeno di compromesso ». Badoglio contribuì, in tal maniera, ad accentuare le contraddizioni interne del movimento dannunziano, contribuì ad evitare un urto che avrebbe potuto allargarsi nel paese. In realtà l'urto fu soltanto rimandato, e avvenne, in seguito, in condizioni assai più favorevoli per le forze di destra. Ma Nitti in quel momento non poteva contare su forze sufficienti per una lotta a fondo: egli non poté far altro che tentare con ogni mezzo di riportare il paese alla normalità.

Nelle dense pagine della conclusione, a proposito del suo comportamento verso il Di Robilant, l'Alatri scrive: « In Nitti, se tenace fu sempre il perseguimento di fini coerenti con le premesse della sua azione politica antinazionalista, non sempre vi furono, nell'attuazione quotidiana, quella fermezza e quell'abilità che sarebbero state necessarie. Lo vediamo, di fronte alle prime notizie della spedizione dannunziana, telegrafare ai generali Pittaluga e Di Robilant: ' Ella sa quale è il suo preciso dovere in quest'ora ': che non era la formulazione giusta di un ordine, poiché si trattava di precisare se le forze regolari italiane si dovevano opporre o no con la forza, con l'uso delle armi, all'iniziativa di D'Annunzio e all'occupazione di Fiume. Era quella una respon-

sabilità che spettava al presidente del Consiglio, e non c'era da attendersi che se l'assumesse un generale dopo aver ricevuto una disposizione solo apparentemente energica e radicale, in realtà generica e tale da lasciare aperte tutte le strade ». L'Alatri osserva ancora: « Il fatto è che egli tendeva ad acquietarsi delle assicurazioni ricevute e a prospettare in termini ottimistici la situazione; e soprattutto riteneva che il suo compito fosse esaurito e ogni precauzione fosse presa col raccomandare ai comandanti prudenza e vigilanza. Bisogna però aggiungere, per delineare un ritratto non deformato della personalità di Nitti, che questo ottimismo discendeva dall'incrollabile fiducia che egli aveva nella ragione, nell'evidenza dei fatti, nel razionale, da illuminista il cui stile si caratterizzava infatti per accenti quasi volteriani. Era insomma, il suo, un più elevato livello etico-politico, che lo poneva al di sopra della maggior parte degli uomini politici e dei militari del suo tempo e del suo ambiente, ma, con ciò stesso, gli faceva talvolta smarrire il senso delle necessarie cautele da prendere con essi ». Questo spiega alcuni suoi atteggiamenti. E poi, se Nitti avesse agito diversamente, la borghesia lo avrebbe seguìto? In realtà, col suo fallimento, « la democrazia borghese si precluse l'ultima possibilità di conservare le forme storiche dello Stato costituzionale, ed aprì definitivamente la porta al fascismo, al sovvertimento delle istituzioni liberali e parlamentari e alla ventennale dittatura ».

Dobbiamo osservare, infine, che un altro merito dell'Alatri è quello di saper giudicare molto chiaramente anche le azioni delle altre potenze europee, ed in maniera critica, quando è necessario, sia che si tratti del nascente nazionalismo jugoslavo, sia che si tratti dell'imperialismo francese (o del dogmatismo di Wilson). Egli studia, sì, un episodio di storia italiana, ma volge poi la sua attenzione a tutto lo scacchiere europeo, a quel contrasto d'interessi nazionalistici che si cominciava a profilare nelle file degli stessi vincitori, e che avrebbe avvelenato negli anni successivi la vita dell'Europa. In realtà, quando si vorrà scrivere una completa storia del fascismo, sarà necessario guardare non soltanto a noi, ma a tutta l'Europa, e nel giudicare duramente l'imperialismo sciocco dell'Italia, considerare anche la politica delle altre potenze imperialistiche, che ne favorì la nascita e lo sviluppo.

AURELIO LEPRE

RAFFAELE MOLINELLI, *Il movimento cattolico nelle Marche*, Firenze, La Nuova Italia, 1959. pp. VI-228; GIOVANNI GRILLI, *Grande capitale e Destra cattolica*, Firenze, Parenti, 1959, pp. 546; FELICE CHILANTI, *Ma chi è questo Milazzo?*, Firenze, Parenti, 1959, pp. 270.

Ancora tre volumi interessanti il mondo cattolico italiano nei suoi atteggiamenti politici; ad esso è, dunque, ancora intensamente rivolta l'attenzione degli studiosi e dei pubblicisti, sia per ricostruire la storia passata che per chiarire le attuali manifestazioni. Tre volumi ben diversi l'uno dall'altro: quello del Molinelli è un lavoro storico nel senso preciso dell'espressione; quello del Grilli è un saggio vivacemente polemico, tendente a denunciare la collusione tra capitalismo e clericalismo reazionario nel trentennio della vita politica italiana precedente l'avvento del fascismo; quello del Chilanti, infine, è una sorta di ritratto di un personaggio di attualità quale Silvio Milazzo, considerato come il promotore di un orientamento nuovo, per ora rimasto limitato alla Sicilia, all'interno del movimento dei cattolici italiani. Diversa è anche la personalità dei tre autori: Molinelli è uno studioso di storia segnalatosi per alcuni importanti contributi; Grilli è un militante del movimento operaio, autore di un libro di memorie degli anni dal primo dopoguerra alla Liberazione; Chilanti è un intelligente giornalista, già noto per alcune importanti inchieste.

La limitazione geografica che il Molinelli ha imposto alla sua indagine non gli impedisce di mostrare che i suoi interessi sono ben più ampi che non quelli dello studioso

di « storia locale »; egli cerca, infatti, di verificare in un ristretto ambito regionale i risultati delle ricerche generali sulla storia del movimento cattolico italiano, coll'intento, poi, di chiarirne alcuni aspetti servendosi di una documentazione più ampia. Dobbiamo dire subito che, se il lavoro del Molinelli non modifica sostanzialmente il profilo di tale storia tracciato dai numerosi recenti studi, parecchie sono però le osservazioni, le annotazioni, le interpretazioni degne di nota contenute in esso. L'indagine compiuta è stata diligente e puntuale, l'esame dei documenti e dei testi intelligente e serena.

In Molinelli vuol mettere soprattutto in evidenza il carattere progressista del movimento cattolico nelle Marche, da attribuirsi in parte all'influenza esercitata su di esso da Romolo Murri che, come è noto, era marchigiano, della diocesi di Fermo. Ma già molto tempo prima dell'avvento del Murri, fin dal 1889, con la fondazione della società di mutuo soccorso « Giovanni da Chio », si era tentata l'organizzazione dell'elemento operaio; questa fu la prima di una lunga serie di organizzazioni sociali ed economiche, tra le quali emersero numerose banche. Importante fra le opere economiche fu l'Unione cattolica agricola di Fermo che nel 1897 fu dichiarata opera regionale.

Attorno al 1896 vi furono anche velleità di accordi tra cattolici, radicali e repubblicani, e si poterono leggere, nella stampa cattolica marchigiana, apprezzamenti favorevoli alle istanze proposte dai socialisti. Curioso, d'altra parte, l'atteggiamento assunto alla morte di Umberto I, con la pubblicazione di giornali listati a lutto; ma fu, anche questo, fenomeno abbastanza generale e suscitò l'indignazione e lo sdegno del Murri. Del programma dei giovani democratici cristiani delle Marche è interessante la propensione per l'organizzazione autonoma dei lavoratori, il che rappresenta un superamento delle « unioni professionali miste » sostenute dal Toniolo.

Un ampio esame è dedicato dal Molinelli alla Lega democratica nazionale che ebbe notevole diffusione nelle Marche, per l'attrazione rappresentata dalla presenza del Murri, apprezzato e stimato da larghi strati della popolazione di quella regione. Meditate e serene sono le pagine in cui il Molinelli affronta il problema della crisi spirituale del Murri, quella crisi che lo porterà a divenire, da sacerdote, deputato radicale; pagine dalle quali traspare un'umana simpatia per quanto di sincero e genuino v'era in quel generoso combattente per un'idea di rinnovamento del cattolicesimo, senza che, per altro, vi sia rinuncia a rilevare le tipiche contraddizioni murriane. La Lega promosse un accostamento ai partiti popolari e propose una vera alleanza con essi.

Lo « slittamento » del Murri provocò un indebolimento nel settore progressista del movimento cattolico marchigiano, a vantaggio della parte più retriva la quale poté controllare le masse contadine rappresentanti la maggioranza della popolazione; così fu arrestata la diffusione del socialismo e del partito repubblicano. Dopo il 1911 si venne accentuando la tendenza dei cattolici ad avvicinarsi alle forze monarchiche e governative; lo si vide quando si affacciò la prospettiva della guerra di Libia che trovò i cattolici pienamente favorevoli. C'era coincidenza d'interesse tra cattolici e classe dirigente italiana: « I cattolici si erano inseriti nell'orbita della classe dirigente nazionale, avevano constatato l'ampia identità d'interessi con quella, ne avevano sposato, se non gli ideali, certamente la politica » (p. 194).

Sorgono così i presupposti del Patto Gentiloni (il Gentiloni era marchigiano, come il Murri, e rappresentò proprio l'opposto del pensiero del Murri) attuato nel 1913; nelle Marche la situazione dei deputati venne rovesciata: i costituzionali passarono da 7 a 13 mandati, i partiti popolari da 10 scesero a 4. Era la fine del « socialismo cristiano » e del guelfismo: la borghesia liberale pagava tutto ciò con la rinuncia alle tradizioni laiche. Le conclusioni del Molinelli coincidono così con quelle di altri recenti studi sull'argomento: il patto Gentiloni rappresentò, per la classe dirigente italiana una deviazione delle tradizioni risorgimentali. Ma lo stesso Molinelli aveva già osservato come alla difesa dei valori ideali la classe dirigente italiana avesse sempre preferito la difesa dei propri immediati interessi.

A conclusioni simili giunge anche, a proposito del Patto Gentiloni, il Grilli: « Esso

significava in sostanza la realizzazione della duplice aspirazione da cui erano animati i cattolici e con loro gran parte degli altri conservatori: rafforzamento nel paese, nel Parlamento, quindi nel Governo, della parte conservatrice e, all'interno di questa, della corrente cattolica ». Giolitti aveva creduto, con l'inserimento dei cattolici nella vita politica e parlamentare, di poter equilibrare le forze contrapposte e ritrovare quell'interna armonia del Paese al raggiungimento della quale egli indirizzò sempre i suoi sforzi. Egli forse, nell'impostazione empiristica della sua politica, credette di non dover pagare « compensi » ai cattolici e non avvertì come i cattolici fossero già stati largamente compensati dalla possibilità che veniva loro offerta di riaprire problemi che il Risorgimento sembrava avesse definitivamente chiusi.

Il denso volume del Grilli prende in considerazione il trentennio 1880-1922 e si preoccupa di mettere in particolare luce gli aspetti economici della situazione italiana che ritiene determinanti agli effetti delle decisioni e degli orientamenti della classe dirigente borghese. La crisi economica che si manifesta tra il 1880 ed il 1890 incoraggia, da un lato, la classe lavoratrice all'organizzazione ed alle rivendicazioni per lo stato di miseria in cui viene a trovarsi, ma, dall'altro, induce la classe dirigente ad una più dura ed intransigente reazione e si hanno così le repressioni crispine dei Fasci siciliani e quelle dei moti milanesi del 1898.

Negli stessi anni i cattolici si mettono in movimento e, dopo il 1890, si hanno i maggiori documenti pontifici sulle questioni economico-sociali. Il Grilli pecca forse valutando il pensiero sociale cattolico alla luce dei suoi presupposti marxisti ed in particolare della dottrina della lotta di classe; l'insufficienza del pensiero sociale cattolico non sta tanto nel rifiuto della lotta di classe quanto nella fiducia di aver trovato la formula per il superamento di essa senza alcuna modifica delle strutture economiche e sociali.

Un'analisi particolare meriterebbero anche i giudizi del Grilli nei confronti del partito socialista, giudizi che fanno parte ormai di una certa tendenza a vedere nel partito socialista solo le insufficienze e le contraddizioni. Scrive, ad esempio, il Grilli trattando delle vicende del partito socialista dopo il 1898: « I lavoratori avevano vinto una battaglia, quella contro la reazione; ma ne avevano perso un'altra: quella della costruzione del loro partito e della sua linea politica »; giudizio che appare equivoco perché, se il partito era riuscito a portare la classe lavoratrice che ad esso si era affidata, attraverso le tempeste del 1898, voleva dire che aveva raggiunto una precisa fisionomia ed aveva rafforzato la sua costruzione interna. Occorre, per affrontare il non facile esame della politica socialista dal congresso di Genova all'avvento del fascismo, liberarsi dalle consuete contrapposizioni polemiche di intransigentismo e collaborazionismo, di ortodossia marxista e revisionismo, di riformismo e massimalismo. Occorre, come alcuni giovani studiosi stanno mostrando di fare, una maggiore preoccupazione filologica quando si accostano figure come quella di Turati che sono troppo spesso, da chi ha vissuto il dramma del socialismo italiano fino al 1922, proiettate in una luce polemica.

Ma abbiamo già avvertito come il Grilli non sia storico « di professione », bensì militante di partito per cui l'atteggiamento polemico e l'esigenza della polemica è la ragione precipua del suo ponderoso volume; polemica, d'altra parte, più che seria, come è dimostrato dalla volontà del Grilli di documentarsi il più ampiamente possibile, utilizzando fonti di ogni colore ed abbondando nelle citazioni.

* * *

Abbiamo definito con il nome, ormai divenuto d'uso per tali lavori, di « inchiesta » il volume del Chilanti su Milazzo ma non abbiamo definito il metodo con cui l'inchiesta è stata condotta.[1] Lo stesso autore ci dice di avere utilizzato le « indiscrezioni.... raccolte in

[1] La presente recensione al volume del Chilanti risale allo scorso mese di settembre; nonostante che la situazione politica siciliana abbia subito modificazioni e che Milazzo

ambienti politici e parlamentari indubbiamente informati », gli scritti e i discorsi di Milazzo e dei suoi amici e nemici, il materiale raccolto durante una serie di conversazioni avute con il Presidente del governo siciliano. Si tratta di un procedimento che lascia largo margine alle illazioni ed interpretazioni soggettive dell'autore e che potrebbe essere paragonato ad una sorta di processo indiziario. Ancora il Chilanti avverte i lettori che « talune rivelazioni e la libera interpretazione dell'autore non sempre concord[eranno] col pensiero e le valutazioni dello stesso Milazzo »; ma, si dice, un giornalista è tanto più bravo quanto più sono le smentite ch'egli riceve, rispondendo praticamente le smentite a tante freccie che hanno raggiunto il bersaglio e che il colpito cerca, in qualche modo, di strapparsi di dosso e di rinviare al mittente. Con tutto questo, domani, il libro del Chilanti sarà una fonte utile per chi vorrà tracciare quest'ultima storia della Sicilia, unito, ben inteso, a tutte le altre fonti di cui potrà disporre.

Il ritratto che il Chilanti ci presenta di Silvio Milazzo, l'autore della famosa « operazione » di isolamento della democrazia cristiana nel parlamento siciliano (isolamento che sembra recentemente esteso a tutti i partiti di destra, anche se elementi di destra, sia pure a titolo personale, appoggiano Milazzo e fanno parte del suo governo), è del tutto positivo e consente una valutazione del tutto favorevole della sua personalità e della sua opera. Non abbiamo, evidentemente, elementi sufficienti per contrastare l'ottimistica visione del Chilanti; ma dobbiamo esprimere, timidamente, il timore che si voglia fare di Milazzo un « mito », oppure si trasformi l'uomo in un mago che con la sua portentosa bacchetta riesce ad operare miracoli. Milazzo che tiene testa ai fascisti; Milazzo che sta « a ragionamento » coi banditi; Milazzo che vince le ostinazioni assurde della « mafia »; Milazzo che solo ha intuito quale indirizzo deve avere la riforma agraria nell'isola; Milazzo che solo riesce a comprendere i veri bisogni del suo popolo: tutto questo ha un certo sapore di « deificazione » che non vorremmo fosse, per lo meno, prematura.

L'atteggiamento di Milazzo e la situazione siciliana sono forse ancora aperti a sorprese e modificazioni per poter fare già dell'attuale presidente il campione indiscutibile di una nuova visione politica atta a spezzare il monopolio democratico cristiano. Interessante la parte che il Chilanti dedica alle esigenze della piccola e media industria siciliana, per la quale il termine « autonomia » acquista valore come difesa nei confronti dei grossi monopoli del nord, intervenuti pesantemente a sfruttare le risorse dell'isola, con il sostegno dei capitali dell'I.R.F.I.S., cioè dell'Istituto creato per il potenziamento dell'industria siciliana. Il Milazzo sarebbe sostenitore di questa indipendenza dell'industria siciliana.

Il culto democratico dell'autonomia degli enti locali fu instillato in Milazzo proprio da don Sturzo che doveva, negli ultimi anni, diventare il suo nemico più accanito. Molta influenza sulla formazione delle idee milazziane ebbe anche Luigi La Rosa che fu membro del Consiglio nazionale del partito popolare e deputato popolare fino all'atto di decadenza del novembre 1926. Dopo la seconda guerra mondiale il La Rosa non volle aderire alla democrazia cristiana ma, secondo il Chilanti, avrebbe avuto un ruolo di primo ordine nel movimento separatistico della Sicilia orientale.

Il libro del Chilanti è un vero e proprio invito ad approfondire la storia della Sicilia degli anni più vicini a noi; una storia difficile, per impostare la quale sarà indispensabile tener presente come sia mancato un movimento operaio e contadino di vaste dimensioni nell'isola; come, d'altra parte, sia pure mancata la lotta partigiana mentre, all'opposto, si sono sentiti in misura notevole il peso dell'occupazione alleata e, in particolar modo, le pressioni americane.

---

non sia più presidente del governo isolano, la pubblichiamo come era stata pensata allora, anche perché alcune delle considerazioni proposte hanno trovato conferma negli avvenimenti successivi. (N. d. A.).

Dobbiamo, per finire, segnalare le non comuni qualità narrative possedute dal Chilanti che rendono di lettura viva e piacevole il suo libro.

LUIGI AMBROSOLI

I periodici popolari del Risorgimento, a cura di DINA BERTONI JOVINE; vol. I, *Il periodo prerisorgimentale (1818-1847). La Rivoluzione (1847-1849)*; vol. II, *Il decennio di Preparazione (1850-1859). I problemi dell'unità*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. CXCI-806 e 706. (« Collana di periodici italiani e stranieri », 2).

All'antologia della *Critica sociale* segue ora nella collezione dedicata ai periodici italiani e stranieri dell'editore Feltrinelli questa ampia raccolta dei periodici popolari del Risorgimento. I due volumi usciti sinora contengono un'introduzione storico-critica ed una larghissima scelta di scritti pubblicati sulle colonne della stampa popolare risorgimentale. Curatrice della raccolta ed autrice della introduzione è Dina Bertoni Jovine. Da parte dell'editore scelta più felice non poteva essere fatta: la Dina Bertoni Jovine ci ha dato infatti recentemente degli importanti studi sulla storia della scuola e della scuola popolare italiana nel secolo XIX. Il problema del modo in cui i ceti colti italiani nel corso del Risorgimento e poi tentarono di fare opera di diffusione e di orientamento culturale tra le classi subalterne e della misura in cui tale opera riuscirono a compiere, le è perciò familiare. Da questo punto di vista vanno considerati sia i suoi precedenti studi di storia scolastica, sia questa raccolta, dal punto di vita cioè del rapporto tra cultura delle *élites* e cultura *popolare*. Scuola e stampa popolare erano infatti gli unici veicoli attraverso i quali un'opera di educazione popolare, di illuminismo poteva svolgersi e si svolse nel corso del Risorgimento e dei primi decenni dello Stato Unitario. Solo in data relativamente recente le funzioni didattiche ed educative proprie della stampa a periodicità settimanale o mensile furono in parte assunte dalla stampa quotidiana con la trasformazione dei quotidiani da fogli prevalentemente di informazione politica e cronistica ad uso dei ceti più colti in *magazines* nei quali larga parte è fatta a scritti di carattere ricreativo e di varietà, con l'inserimento di *feuilletons* e di altri « pezzi » a largo consumo.

Attraverso lo studio della stampa popolare e delle strutture scolastiche si può così affrontare in modo concreto quel problema del rapporto tra letteratura e vita nazionale, tra ceti dirigenti e classi subalterne che è stato posto da Gramsci. Non mi pare infatti dubbio che le osservazioni che Gramsci svolge particolarmente in *Letteratura e vita nazionale* abbiano contribuito considerevolmente ad orientare il lavoro della Bertoni Jovine. Le conclusioni cui ella perviene circa lo stile ed il linguaggio della stampa popolare risorgimentale (« tuttavia uno stile popolare non fu raggiunto in nessuna fase di questa produzione », p. XIII) confermano un'importante tesi gramsciana, quella del difetto di contenuto « nazionale-popolare » proprio della produzione letteraria italiana con indirizzo ed intenti popolari.

Fatti questi rilievi generali che ci sembra valgano a caratterizzare il presente lavoro nelle sue linee essenziali, è necessario vedere più da vicino, onde valutare pienamente il merito della fatica della Bertoni Jovivne, le difficoltà cui il lavoro di raccolta e di scelta dava luogo ed il modo in cui sono state in gran parte superate. Non ci riferiamo alle difficoltà di reperimento e di sistemazione di un materiale vastissimo e disperso. Tali difficoltà di ordine euristico certamente esistono ed esserne venuta a capo ha importato per la curatrice uno sforzo considerevole e benemerito. Ci riferiamo principalmente a difficoltà di ordine interno, relative al momento della scelta e della valutazione.

La nozione di « periodico popolare » cela infatti più di un'insidia e si presta a non poche ambiguità. Che cosa è infatti, nel caso del Risorgimento, un « periodico popolare »? E quando tale qualificazione può essere adottata correttamente? Un periodico

popolare è tale in quanto si rivolge al popolo, cerca di adottarne il linguaggio e di conformarsi al mondo di idee e di rappresentazioni tradizionali. Il suo linguaggio si sforzerà perciò di essere il più piano e discorsivo possibile; gli argomenti verranno trattati nelle forme tradizionali del dialogo o del sermone in versi o in prosa; nella scelta dei temi ci si orienterà principalmente verso la cronaca e la critica della vita quotidiana, del lavoro, delle consuetudini, della vita familiare ed associata quale si svolge tradizionalmente.

Un periodico popolare e segnatamente un periodico popolare di un'età storica quale fu il nostro Risorgimento non può d'altra parte risolversi in questa adeguazione al senso comune popolare: esso si sforza anche di modificare e di rinnovare, nel senso della sua emancipazione, quel mondo di idee e di consuetudini cui si adegua. Anzi esso vi si adegua proprio in quanto intende rinnovarlo ed educarlo. Da questo punto di vista il suo linguaggio non potrà non essere almeno parzialmente un linguaggio nuovo, con termini nuovi; ed il suo contenuto e la tastiera dei suoi temi non potranno non essere anch'essi nuovi. In particolare esso non potrà sottrarsi al compito di formare un'orientamento ed una coscienza politica diversa e più democratica e, di conseguenza, non potrà escludere dalle sue pagine la trattazione dell'attualità politica. In altre parole in un periodico popolare il momento dell'adeguazione alle idee ed al linguaggio popolare deve sposarsi con quello della loro modificazione e trasformazione.

Nella stampa popolare risorgimentale esaminata dalla Bertoni Jovine vi sono non pochi periodici che rimangono rispettivamente al di qua e al di là di questa tipizzazione.

Ne rimane al di qua tutta quella vasta corrente di giornalismo clerico-reazionario scritto e redatto in forme e con intenti popolareggianti, per il quale la mutuazione di un tono e di un linguaggio « popolare » sono concepiti come strumento per ribadire la dipendenza ideale, politica ed economica delle classi subalterne dai ceti dirigenti tradizionali. Il buon senso avito del contadino e del popolano viene contrapposto all'esaltazione « giacobina » della borghesia innovatrice, la secolare saggezza dei proverbi al linguaggio dei « tribuni » e dei *clubs*, la parsimoniosa e frugale esistenza nel podere o nella bottega alla disoccupazione ed all'alcoolismo delle grandi città. Abbiamo in tal caso un giornalismo « popolare », ma non certo democratico.

Ma abbiamo anche in altri casi un giornalismo democratico che non sa trovare compiutamente accenti e forme « popolari » e che perciò rimane al di là della tipizzazione cui sopra accennavamo. È il caso di una larga parte della stampa democratica risorgimentale: in essa il linguaggio — denso di termini nuovi e « tecnici » — si fa di difficile comprensione; la tematica tende a limitarsi esclusivamente all'attualità politica tralasciando quegli argomenti che più direttamente si ricollegavano alla quotidiana esistenza e fatica popolare. Ciò avviene particolarmente nei periodi di intensa vita politica, quale fu il '48. La vicenda di uno dei periodici democratici ospitati nella presente raccolta è al proposito abbastanza indicativa. Si tratta del *Sabatino* pubblicato a Firenze nel 1847 sotto la direzione di Francesco Piros. Inizialmente il suo orientamento democratico rimane più che altro implicito nell'opera di « educazione indiretta » (per adottare i termini della Bertoni Jovine) che esso svolge nelle sue rubriche di varietà e di istruzione. Con l'avvicinarsi però della rivoluzione quarantottesca ed il crescere della temperatura politica, il periodico sente il bisogno di una professione più esplicita dei propri principî. Esso assume un nuovo titolo — *Il Popolano* — ed il principale collaboratore ne divenne quella singolare e discussa figura della democrazia fiorentina che fu Enrico Montazio, il quale ne fece un organo spiccatamente politico. Rilievi in parte analoghi si possono svolgere circa la stampa mazziniana. I tentativi di creare dei fogli in cui la tematica della propaganda mazziniana fosse svolta in forma « popolare » risalgono ad un periodo precedente la rivoluzione del '48: gli *Insegnamenti popolari* di Marsiglia sono del 1833 e *Apostolato popolare* di Londra è del 1840. In seguito il precipitare degli eventi, le responsabilità politiche sempre maggiori del movimento

mazziniano imposero l'adozione di un tipo di stampa a carattere più militante, più legato all'attualità politica, di un linguaggio necessariamente più compendiato e più tecnico, più difficilmente accessibile. È il caso di *Italia e popolo* pubblicata a Milano nel '48 e della maggior parte della stampa mazziniana del Risorgimento.

Stando così le cose il criterio di scelta e di valutazione si presentava abbastanza complesso. Di tale complessità la Bertoni Jovine mostra di rendersi pienamente conto. Per quanto concerne i periodici democratici, la sua raccolta contiene essenzialmente quel tipo di periodici in cui un contenuto « democratico » è presentato in termini adeguati al senso comune ed il linguaggio popolare a sua volta è in funzione di un rinnovamento e di un elevamento della coscienza civile e politica del pubblico cui esso si indirizza. Tale criterio è fatto valere soprattutto per la stampa di orientamento democratico-mazziniano. Mentre i succitati *Insegnamenti popolari* e *Apostolato popolare* sono inclusi nella raccolta, non lo sono invece *Italia e popolo* ed altri periodici più spiccatamente politici (quale il *22 marzo* del Correnti) dei quali è pur fatto adeguato cenno nell'introduzione. Personalmente forse io avrei maggiormente largheggiato specie per alcuni periodici di orientamento democratico più importanti, tralasciando per converso di inserire taluni periodici di tipo « popolare-conservatore ». E ciò soprattutto in base ad una considerazione di ordine oggettivo che è più volte richiamata dalla curatrice. Non bisogna infatti dimenticare, parlando di stampa « popolare » risorgimentale, che il pubblico cui essa si indirizzava era composto in grande maggioranza di analfabeti, cui gli scritti della stampa e le idee in essi svolte potevano giungere soltanto attraverso la mediazione di intellettuali tradizionali (maestri, parroci) o di « aristocrazie » popolari (fattori di campagna, singoli artigiani ecc.). Il livello culturale relativamente più elevato di queste *élites* popolari rendeva possibile da parte dei pubblicisti della stampa democratica un linguaggio ed una scelta di temi meno « mitico » e più elaborato. Esse stesse si sarebbero poi incaricate di trasmettere quanto avevano letto a più vasti ed arretrati ambienti popolari.

Rimane tuttavia il fatto che le correnti più avanzate in seno democratico operanti nel corso del Risorgimento riuscirono raramente ad elaborare un tipo di linguaggio ed una scelta di temi che consentisse loro una comunicazione diretta con ceti popolari più vasti. In esse il momento della trasformazione del « senso comune » e dell'abito di vita tradizionale è sempre prevalente sul momento della adeguazione. Maggiore capacità in questo senso dimostrò invece la stampa di tendenza moderata, che occupa il maggior numero di pagine del presente lavoro.

In Toscana la figura dominante in fatto di giornalismo popolare è Pietro Thouar. Egli fu il primo a tentare di riempire di un contenuto nuovo quel genere di pubblicazioni che tradizionalmente erano accreditate tra il popolo e vi avevano una larga circolazione: gli almanacchi ed i lunari. Il suo *Nipote del Sesto Caio Baccelli* del 1833 è il primo dei tentativi numerosi che saranno compiuti in seguito anche fuori di Toscana per inserire i contenuti nuovi di una cultura popolare moderna ed aggiornata in forme tradizionali ed accessibili a vasti strati popolari. Come tale, questo primo tentativo del Thouar e, più in generale, tutta l'attività del gruppo fiorentino che faceva capo alla « Nuova Antologia » ed all'« Accademia dei Georgofili » avrà un notevole valore normativo sul successivo sviluppo della stampa popolare risorgimentale. Nelle pubblicazioni toscane del periodo prequarantottesco troviamo già in nuce quella che sarà la tematica fondamentale di tutta la stampa periodica popolare degli anni e dei decenni successivi. I temi delle Casse di risparmio, degli asili infantili, del rapporto fra padrone e contadino, tra operaio e imprenditore, tra artigiano e cliente costituiranno la tastiera di tutta la produzione periodica popolare risorgimentale. Più avanti, soprattutto per opera della stampa piemontese nel decennio di preparazione a tali temi si aggiungerà quello delle associazioni di mutuo soccorso che non trova adeguata trattazione nella stampa toscana. Nel complesso però quest'ultima mostra già dispiegata la rosa degli interessi e degli argomenti che ritroveremo più o meno in tutti i periodici successivi.

Inoltre essa contribuisce a dare alla stampa popolare risorgimentale quel particolare tono che la caratterizza: una sorta di contaminazione tra la derivazione ginevrino-protestantica di taluni temi ed il sapore più paesano ed indigeno che essi prendono a contatto con la realtà italiana. L'etica ascetica e moderna del frankliniano buon uomo Riccardo si sposa con il tradizionale senso della parsimonia e della fragalità del mezzadro e del proprietario fondiario toscano. Anche dal punto di vista della lingua la stampa toscana ebbe una funzione importante di guida: il fiorentinismo del linguaggio è in misura più o meno accentuata caratteristica comune di larga parte della letteratura popolareggiante del nostro Risorgimento. L'esperimento del Thouar e del gruppo dell'« Antologia » fu il solo che riuscì a mettere solide radici, a creare un « genere » di pubblicistica popolare destinato a svilupparsi ed a durare. Tra il *Nipote del Sesto Cajo Baccelli* ed i successivi periodici popolari diretti dal Thouar, dal *Giornaletto o Catechismo politico pei popolani* alle *Letture di famiglia* sino alle *Letture serali* di Ottavio Gigli vi è tutta una continuità di temi, di linguaggio, di indirizzo politico. Minor fortuna arrise invece al tentativo intrapreso da Enrico Mayer pure nel 1833 di dar vita ad un periodico popolare più accentuatamente democratico con il suo *Educatore del povero*. Il filone principale della stampa periodica popolare toscana rimane in sostanza un filone moderato-illuminato, malgrado le propensioni repubblicane manifestate dal Thouar in determinate contingenze storiche e del resto abbastanza rapidamente rientrate. La stampa democratica toscana — dal citato *Popolano* all'*Alba* alla *Democrazia progressiva* — ha carattere più esplicitamente politico, si appella al cittadino presupposto già in possesso di una coscienza politica, tralasciando in genere quell'opera di educazione indiretta che costituisce la premessa per la coscienza politica stessa. Panorama non dissimile ci offre la stampa lombarda. Anche qui ci imbattiamo in una figura dominante nel campo della stampa periodica popolare. Si tratta di Ignazio Cantù che, assistito ed aiutato dal più celebre fratello Cesare, dette vita a una serie di pubblicazioni periodiche a destinazione popolare. La prima in ordine di tempo fu l'*Enciclopedia popolare* del 1840 cui seguirono i *Trattenimenti di Carlambrogio da Montevecchia* del 1848 e il *Nuovo Burigozzo* del 1851. Quel certo sapore « ginevrino » che riscontriamo nella stampa toscana e che le derivava dalla personalità di alcuni dei suoi principali promotori, dal Vieusseux al Lambruschini, è qui sostituito da un indirizzo cattolico-liberale, tra manzoniano e giobertiano: si raccondanda ai lettori di accontentarsi del « proprio stato », si consiglia la lettura del Manzoni e della *Guida dell'educatore* e si sconsiglia quella del Voltaire e dell'*Ortis*, si lodano le iniziative volte alla creazione di nuove scuole, di nuovi asili, di associazioni benefiche e si redarguiscono i lavoranti sarti in isciopero.

Ma il tentativo più interessante che in fatto di stampa popolare fu tentato in Lombardia e forse in Italia è senza dubbio, per la personalità del suo editore e per la consapevolezza che questi mostrò di avere dei problemi della cultura popolare, il *Nipote del Vesta Verde* di Cesare Correnti. Anche in questo caso il periodico sotto il titolo di un almanacco assai noto cercava di immettere tra il pubblico dei suoi lettori idee e punti di vista nuovi. Il Correnti fu tra gli editori di periodici popolari del Risorgimento colui che più approfonditamente si pose e tentò di risolvere i problemi di un linguaggio e di una cultura popolare e che concepì la stampa popolare come un mezzo di rinnovamento delle coscienze attuato attraverso l'adeguazione alle sue forme concrete, che ebbe più chiaro in una parola l'aspetto « pedagogico » della sua impresa. Tuttavia — come ebbe modo di rilevare Carlo Tenca — neppure a lui riuscì di fornir l'opera e di trovare un linguaggio effettivamente popolare. Né si trattava soltanto di un problema di linguaggio, bensì anche di contenuto. Uno dei temi maggiormente ricorrenti negli scritti ospitati in questo volume (si veda in particolare il lotto dei periodici piemontesi) è quello della polemica contro le dottrine ed i sistemi di tipo « socialistico », contro ciò che allora si chiamava il « comunismo ». A questo proposito il Tenca osservava che, per quanto astratti ed anacronistici essi fossero, questi sistemi, queste utopie « riproducendo un

fantastico ideale di giustizia e di eguaglianza », erano un possente elemento di stimolo per la coscienza collettiva. Accanto all'adeguazione al buon senso la stampa popolare doveva contenere anche un tanto di utopistico, fare appello alla fantasia oltre che al senso comune, alle latenti aspirazioni al rinnovamento oltre che al rispetto delle consuetudini. Ed è proprio su questo terreno che la produzione risorgimentale di periodici popolari conobbe il suo limite storico. Per quanto astratto sia tale procedimento, non ci si può sottrarre al paragone con la stampa francese rivoluzionaria, che rimane un esempio di una felice fusione tra linguaggio popolare e linguaggio rivoluzionario. In Italia il marattiano *Ami du peuple* diventa l'*Amico del popolo,* titolo diffuso soprattutto nella stampa moderata e cattolica.

Queste linee di sviluppo e queste caratteristiche della stampa periodica popolare risorgimentale escono assai chiare dalla larghissima ed assai curata raccolta di testi fatta dalla Bertoni Jovine. La larghezza della raccolta è più che giustificata dalla estrema varietà di sfumature regionali e politiche della stampa in questione. Gli esempi della stampa lombarda e di quella toscana sui quali ci siamo soffermati sono senza dubbio i più importanti ed i più consistenti. Anche le altre regioni e Stati della penisola ebbero però una loro produzione di pubblicistica periodica popolare. Particolarmente importante quella piemontese che è largamente rappresentata nella presente raccolta. Più dispersa ed episodica, dotata di minor continuità e di fisionomia più imprecisa, quella dei Ducati, dello Stato Pontificio e, soprattutto, quella meridionale. Interessanti tuttavia i tentativi ed il rigoglio di pubblicazioni popolari fiorito attorno alla Repubblica Romana ed alla liberazione del Mezzogiorno, cui la Bertoni Jovine ha dedicato opportunamente la dovuta attenzione riservando loro un congruo spazio nella sua rassegna.

Nel complesso la fatica della curatrice è riuscita a darci un panorama vasto ed esauriente della stampa popolare risorgimentale. Con questa raccolta della Bertoni Jovine entra nelle nostre biblioteche uno strumento assai utile e pregevole. Utile non soltanto allo studioso della cultura popolare del Risorgimento e dei problemi ad essa connessi, ma anche allo studioso ed al cultore di storia *tout court*. Non va dimenticato infatti (e la lettura dell'antologia della Bertoni Jovine ce lo conferma) che i periodici popolari sono anche una fonte di non piccolo interesse per la storia del costume e del modo di vita delle classi popolari nel corso del Risorgimento. Attraverso di essa molti interessanti dettagli vengono alla luce relativamente alle credenze, alle superstizioni, alle consuetudini di vita delle classi subalterne. Si vedano i numerosi scritti ospitati in questa raccolta volti a combattere questa o quella credenza popolare, dalla fiducia nelle previsioni dei lunari, ai pregiudizi antisemiti, alla superstiziosa credenza nelle stregonerie, nel malocchio e via dicendo. È tutto un mondo di rappresentazioni e di consuetudini tradizionali che viene alla luce e si impone alla nostra attenzione.

L'ampia introduzione che la curatrice ha premesso al volume costituisce per il lettore un'utile guida per la consultazione e la lettura degli scritti riprodotti nella raccolta. Sarebbe soltanto stato forse desiderabile che essa fosse stata concepita e scritta in termini più tecnici e limitati. Intendo dire che il tentativo che la Bertoni Jovine fa di inquadrare la storia della stampa popolare risorgimentale nell'ambito di una più generale visione storica del Risorgimento pecca a tratti di una certa approssimazione. Ad esempio il problema della partecipazione popolare al Risorgimento ci sembra posto in termini piuttosto semplificati e che ci richiamano a un tipo di problematica e di discussione che oggi non possiamo non sentire come superata. Per converso taluni temi specifici, connessi al problema della stampa popolare, avrebbero potuto essere più sviluppati: tale ad esempio il problema della lingua, dell'influenza del fiorentinismo, del rapporto tra linguaggio popolare e terminologia democratica. Ma si tratta, in definitiva, di considerazioni marginali che non scalfiscono il merito della fatica della Bertoni Jovine ed il valore dei risultati cui è pervenuta.

GIULIANO PROCACCI

LIBRI RICEVUTI

Diamo un elenco di numerosi libri, non di tutti, pervenutici in questi ultimi mesi, e dichiariamo che per parecchi saremmo tentati di dire « ne riparleremo ». Ma poiché potremmo trovarci mancanti, preferiamo tacere per tutti, e diremo con Innocenzo III: « Ammazzateli tutti, intanto: Dio distinguerà i buoni dai cattivi! ». Ma in verità su diversi volumi torneremo a scrivere; il fatto è che la redazione è limitata a due o tre persone, che non possono essere competenti in tutto, e spesso è difficilissimo trovare un recensore per libri degni.

Neanche si dà giudizio dei libri scolastici, secondo la consuetudine della rivista, per non urtare interessi in massima parte economici.

UMBERTO AJÒ, *Sinfonia di noviluni*, radiodramma, Roma, « Capitoli », 1960, pp. 47.

VITTORIO ALFIERI, *Bruto secondo*, Introduzione e commento a cura di Riccardo Scrivano, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. XVIII-106.

ALBERTO AQUARONE, *L'unificazione legislativa e i codici del 1865*, Milano, Giuffrè, 1960, pp. 480.

GUIDO ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, nuova edizione completamente riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1960, pp. 438.

Aspetti e problemi sociali dello sviluppo economico in Italia, Bari, Laterza, 1960, pp. 262.

WALTER BINNI, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 203.

KAREN BLIXEN (ISAK DINESEN), *La mia Africa*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 416.

UMBERTO BOSCO, *Realismo romantico*, Caltanissetta, Sciascia, 1959, pp. 302.

ANTON CECHOV, *Epistolario*, a cura di Gigliola Venturi e Clara Coisson, voll. 2, pp. XLII-1179, con 14 t. f. t.

EUGENIO DELLA VALLE, *Visioni elleniche*, Bari, Laterza, 1960, pp. 102. — Su questi fini e delicate visioni di Eugenio della Valle, poeta da Santa Maria Capuavetere, a cui il Croce, il Borgese, il Citanna, riconobbero accenti poetici, avevamo già pubblicato sulla « Nuova Italia » una nota di Giuseppe Raniolo, il quale nota la moderna resurrezione in queste Visioni di miti antichi, « ripresi e trasformati con bisogni spirituali e malinconia e inquietudine moderna, che contrastano non poco con la classica tradizione e tuttavia con essa si accordano per gentilezza d'immaginazione poetica, per melodioso e fluido ritmo di versi, e, soprattutto, per quella freschezza e ingenuità fantastica onde solo può nascere il mito ». (L. R.).

FEDERICO DE ROBERTO, *L'illusione*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 480.

FEDERICO DE ROBERTO, *L'Impero*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 271.

LUIGI DE ROSA, *Studi sugli arrendamenti del Regno di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1958. pp. 367.

LUIGI FERRANTE, *Rosso Di San Secondo*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 143.

ALESSANDRO GALANTE GARRONE, *Profilo della Costituzione*, Torino, Loescher, 1959, pp. X-239.

EUGENIO GARIN, *Un secolo di cultura a Firenze, da Pasquale Villari a Piero Calamandrei*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 23.

EMERICO GIACHERY, *« La roba » e l'arte del Verga*, Roma, Quaderni di « Marsia », 1959, pp. 57.

MARCELLA GORRA, *Manzoni*, Palermo, Palumbo, « Storia della critica », 1959, pp. 188.

LUIGI GUALDO, *Romanzi e novelle*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Sansoni, 1960, pp. XXXII-1234.

MARGHERITA HACK, *La radioastronomia alla scoperta di un nuovo aspetto dell'universo*, Bari, Laterza, 1960, pp. 268.

WERNER KAEGI, *Meditazioni storiche*, a cura e con una presentazione di Delio Cantimori, Bari, Laterza, 1960, pp. XXVII-353.

C. KERENYI-T. MANN, *Romanzo e mitologia. Un carteggio*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, « Il Saggiatore », 1960, pp. 96.

Lezioni sull'antifascismo, Bari, Laterza, 1960, pp. XLIII-309. — Il volume contiene una Introduzione di Piergiovanni Permoli, e lezioni di Nino Valeri, Luigi Salvatorelli, Fernando Schiavetti, Aldo Garosci, A. Spinelli, Nicola Chiaromonte, Ferruccio Parri, Ugo La Malfa. Ogni lezione è corredata di interviste.

GIUSEPPE LONGO, *I vostri amori*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 195. — Delle attitudini narrative del Longo già avemmo modo di occuparci in questa stessa sede, recensendo le *Cronache di Torriana*, un appassionato racconto dei tempi dell'occupazione tedesca e della Resistenza. Le medesime doti ora riconosciamo all'autore, in questa più recente silloge di brevi novelle ed elzeviri, che si offrono come variazioni, dall'umoresco e dall'ironico al patetico, sul tema unico dell'amore. Segnaliamo il pezzo intitolato *Matrimonio in Sicilia*, che sta a conferma della versatilità del Longo. È condotto con piglio impietoso, con una satira acre e al tempo stesso gratuita, perché prende a partito persone e cose che in definitiva ci hanno relativamente colpa se, nel fisico e nel morale, son fatte così come sono e non diversamente. È insomma una satira sulla quale preme un malumore che chiede intrattenibile sfogo, perciò, come che sia, obbedisce a un impulso sincero: di qui l'efficacia del risultato sulla pagina. E Longo deve aver avuti un poco presenti certi modi ben noti della « fantasiaccia » gaddiana. Nei *Vecchi* la delicata atmosfera della pagina d'attacco finisce per sciuparsi alquanto nel seguito, tuttavia rimane una delle cose più notevoli della raccolta, accanto a *Cica*, *Vento e fuoco* e ad alcuni altri pezzi. (PIERO DE TOMMASO).

GIORGIO LUTI, *La poetica di Svevo*; ID., *La cultura del « Baretti »*, Firenze, Sansoni, estratti dalla « Rassegna della letteratura italiana », sett.-dic. 1959, pp. 435-441, genn. apr. 1960, pp. 1-19.

UMBERTO MAGANZINI, *Pensieri d'Arte e di Vita*, Firenze, Tipografia Coppini, con una presentazione di Valerio Mariani, 1960, pp. 91, con 18 t.f.t. in nero e a colori. — C'è qui tutto il compendio della vita di un solitario artista, poeta e pittore finissimo insieme. Interessantissime le sue pagine autobiografiche; intonate a ritmi moderni le sue poesie, e apprezzata dagli esperti, come dal compianto Sebastiano Timpanaro, la sua pittura. (L. R.).

THOMAS MANN, *Il pozzo del passato*, trad. di Bruno Arzeni, Milano, « Il Saggiatore », 1960, pp. 75.

ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le poesie*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Stamperia Capriolo e Massimino, 1959, pp. XVII-318.

ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi*, Torino, Einaudi, 1960, « Quaderni del Teatro Popolare », 1960, pp. 216.

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, introduzione di Alberto Moravia, disegni di Renato Guttuso, Torino, Einaudi, 1960, pp. XLVIII-628.

MENANDRO, *Il misantropo*, a cura di B. Marzullo, Torino, Einaudi, 1959, pp. XXI-113.

DIEGA LO PRESTI RUSSO, *Li jorna nostri nni lu surfaru culati* (I giorni nostri nello zolfo colati), versi, Caltanissetta, Lussografica, 1960, pp. 41. — Di questi versi siciliani, finissimi, si parlerà nel prossimo fascicolo.

FRANCO MENDICO, *Nuove storie di santi*, Firenze, Mendico, 1959, pp. 105. — Non si tratta di agiografia, ma di prose narrativve notevoli. L'autore scrisse al direttore di questa rivista, poiché una copia inviata in redazione non era giunta: « Esito ad ammettere di aver scritto tali madornali sciocchezze da non meritare due righe di citazione né d'altra parte ravviso alcuna seria incompatibilità fra i miei santi e « Belfagor », ottimo diavolo ». Noi siamo grati al Mendico di questo riconoscimento che egli fa a « Belfagor », e cogliamo l'occasione per ricordare che tutti i libri e i manoscritti devono essere inviati a Marina di Pietrasanta, e non a Firenze. (L. R.).

BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 841.

ANITA MONDOLFO, MAURO CAPPELLETTI, *Bibliografia degli scritti di Piero Calamandrei (1906-1958)*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 108.

MARINO MORETTI, *Il libro dei miei amici*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 362.

LUISA PETRUNI CELLAI, *Le barbe di catrame*, bozzetti, 2ª ed., Viareggio, Azzaro, 1960, pp. 119. — Non capita spesso oggi di leggere un libro che abbia il magico candore di talune fiabe antiche e al tempo stesso l'immediatezza umana di un'osservazione delle cose scaltrite nell'amarezza della vita. Ma *Le barbe di catrame* di Luisa Petruni Cellai, è una raccolta di bozzetti sulla vita di Viareggio marina, edita pei tipi dello Stab. Tip. Azzaro di Viareggio, nella quale appunto, con tocco lieve e squisita sensibilità femminile, vengono descritti gli aspetti meno evidenti e più reconditi della città litorale tirrena, per lo più conosciuta come ritrovo balneare e mondano, frequentato da turisti e villeggianti. L'autrice, che è una giovane sposa e vive a Viareggio, con questa sua opera, quasi con titubanza affidata alle stampe, si cimenta per la prima volta in pubblico nella difficile arte del narrare. Quivi finalmente non vi sono le solite istanze sociali tanto di moda nella blandizie retorica di molti scrittori contemporanei; l'aspetto difatti meno vistoso e più semplicemente umano di comuni mortali viene raccontato, ora con accorata mestizia, ora con garbata ironia, nei quattordici

brani che compongono il volume. A mano a mano, con linguaggio laconico e scarno, talvolta vernacolo anche e quindi coloritissimo, tipi e figure di inconfondibile verità umana, prendono forma e consistenza nello sfondo triste e squallido di un ambiente che sa d'acqua salsa e odora del calafatame degli scafi nei fondali del canale. Petraltro, Carlino, il netturbino, che ritrova un portafogli nel mucchio delle foglie secche spazzate dal vento, e che, animato da buoni propositi, lo riporta al commendatore, legittimo proprietario, il quale, lesina con avarizia sulla dovuta ricompensa, ottiene già di per sé un particolare effetto polemico, specie nella chiusa, laddove il personaggio, uscendo dal medico specialista cui ha lasciato le cinquemila lire della ricompensa, si astiene dal buttare per la strada la ricetta ridotta in minuti pezzettini di carta, per evitare qualche ramazzata in più ai suoi compagni di lavoro. Non di meno le vicende, mai si ammantano di speculazione demagogica, e anzi mantengono inalterato un loro tono che resta costantemente sobrio e misurato. *Il sindaco del porto felice* avrebbe tuttavia potuto sfociare nel racconto vero e proprio, mediante un più vasto affresco d'ambiente e una più acuta e approfondita costruzione psicologica dei protagonisti. (Umberto Grassi, nella *Gazzetta padana* del 16 marzo 1960).

Maria Pieri, *La promessa del mattino*. Zappa, Sarzana, 1960, pp. ix-21. — C'è una prefazione del giovane Raffaello Bertoli. Ecco alcuni versi di questa poetessa novizia: « Non chiedermi Perché stamane porto un fiore Tra i capelli. Non chiedermi perché canto, Mentre le mie dita Volano sui tasti. Se tu me lo chiedessi Allora ti direi del mio ragazzo. Né tu, né io lavoreremmo più per ore. Sai, ha gli occhi grigi, Come l'acciaio, e blu, Come l'acqua dei laghi. Se penso al suo sorriso Vedo punti d'oro Sul muro dell'ufficio. Sai, sono felice! ».

Plinio Il Giovane, *Lettere ai familiari*, a cura di Guido Vitali, libri I-V, Bologna, Zanichelli, 1958, pp. xv-337.

Il Politecnico, antologia critica a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Milano, Lerici, 1960, pp. 907.

Manfredi Porena, *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1960, pp. 487.

Dario Puccini, *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 549.

Paul Renucci, *Dante*, Paris, Hatier, 1958, pp. 238.

Vasco Ronchi, *Il cannocchiale di Galileo e la scienza del Seicento*, Torino, Einaudi, 1958, pp. vi-250.

Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 288.

Francis Scott Fitzgerald, *Basil e Cleopatra*, due racconti, trad. di D. Tarizzo e C. Salmaggi, Milano, « Il Saggiatore », 1960, pp. 68.

Scuola secondo costituzione, a cura dell'Adesspi, Manduria, Lacaita Editore, 1959, pp. 122. — Il volume contiene articoli di C. L. Ragghianti, L. Borghi, D. B. Jovine, R. Laporta, L. Raimondi, A. Capitini, P. D'Abbiero, M. Cini.

Andre Schwarz-Bart, *L'ultimo dei giusti*, romanzo, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 438.

Sociologia. Applicazioni e ricerche, Bari, Laterza, 1959, pp. 451.

Ardengo Soffici, *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1959, voll. 2, pp. lviii-745, 765.

Igino Tanga, *La teoria della lingua nel Leopardi*, Roma, Ediz. Gopa, 1959, pp. 36. — Il Tanga coglie, con fine senso storico, la contraddizione presente nel Leopardi tra *gusto sensibile della parola*, quale artificio elaborato dagli uomini per una classica armonia di tradizione e di stile, e *sentimento della nativa spontaneità dell'espressione verbale*, della carica popolare e romantica ad essa connaturata. L'involucro del pensiero illuministico si apre, nel Leopardi, ad una nuova intuizione della parola, anche se essa rimane al livello di una anticipazione geniale senza risolversi in una definita conclusione, in una organica conquista del pensiero critico. Il Tanga ha piena coscienza del problema che affronta tenendo presente la condanna crociana da una parte e la rivalutazione dei glottologi dall'altra. Egli cerca il nesso ideale tra i due volti della parola leopardiana (creazione e stile, spontaneità e tradizione, popolarità e aristocrazia) nella concreta umanità del poeta, nella sua solitudine e, insieme nella sua vigorosa coscienza storica, e perciò la conclusione del saggio, che « lo studio leopardiano della lingua non fu che la ricerca del suo proprio stile », appare meditata e persuasiva. (Domenico Novacco).

Direttore responsabile Luigi Russo — *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
Vicesegretario Mario Petrini
Amministratore responsabile Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

1118-59 — tipografie «Enrico Ariani» e «L'Arte della Stampa» — Firenze

SAGGI E STUDI

PASTERNAK *

Il nome di Boris Pasternak era già noto da molti anni quando, nel '59, il premio Nobel a lui attribuito fermò sullo scrittore l'attenzione del mondo intero: ma era noto solo a chi appartiene in qualche modo alla ristretta « internazionale » della poesia e dei poeti. Non occorreva conoscere la lingua russa per sapere che Pasternak occupava un posto considerevole tra i moderni lirici russi: un posto tanto importante da far sì che molte delle sue poesie fossero tradotte nelle varie lingue europee assai prima che venisse in luce il *Dottor Zivago*. In Italia, per esempio, una folta e forse esauriente antologia di versi suoi uscì quando nulla si sapeva del romanzo; e solo un vago accenno all'inedito *Zivago* si trova nelle pagine che Ettore Lo Gatto dedica a Pasternak nella sua esemplare *Storia della Letteratura russa contemporanea* (aprile 1958). Non sembra, dunque, che possano nutrirsi dubbi sull'apporto di Pasternak alla moderna lirica russa; e chi avesse tenuto presente questo fatto non sarebbe stato colto di sorpresa dalla designazione dell'accademia svedese sottraendosi all'ingenerosa *querelle* destata dalla traduzione italiana del romanzo.

Purtroppo la polemica era inevitabile per due ordini di ragioni: perché l'opera poetica di Pasternak era nota a pochi, e soltanto di riflesso, come accade ad ogni lirica conosciuta attraverso traduzioni; e perché il romanzo, interdetto in Russia, aveva, inevitabilmente, il sapore del frutto proibito. Si aggiunga un'altra ragione, non ultima: un romanzo, sia pur tradotto, è in certa misura giudicabile, offre un termine di confronto: mentre le liriche cubo-futuriste del Pasternak restavano e restano un'ipotesi di poesia per chi non sappia leggerle nell'originale. Il poeta russo si affacciava dunque a una più larga notorietà scoprendo il suo fianco, in quell'ora, più indifeso: quello del romanzo. Di qui il sorgere e il prolungarsi di una polemica che, spogliata dei suoi aspetti più contingenti (il significato politico del libro, il suo accettabile e contestabile « messaggio ») finì poi per ridursi a una meschina questione di generi letterari, sostenendosi dagli uni che lo scrittore fosse negato all'obiettivazione e all'impersonalità del vero romanziere ed obiettando gli altri che *Zivago* dovesse esser giudicato come opera di poesia irreducibile

* Dal *Corriere della Sera* del 31 maggio 1960, col gentile consenso dell'autore.

alle etichette dei « generi ». E su questo fronte restarono, e tuttora restano, allineati i contendenti.

La nostra impressione, che anticipiamo fin d'ora e diamo per quel che vale, è che scrivendo *Il dottor Zivago,* Pasternak abbia intenzionalmente eluso il problema del così detto romanzo per darci un lungo poema aperto da tutti i lati e suscettibile persino di una interpretazione simbolica. Un poema nel quale i personaggi rifiutano il rilievo del grande romanzo naturalista per mostrarsi quali sono: foglie secche trascinate in vortice dal soffio di una grande tempesta. Non più caratteri, dunque, non più situazioni sfruttabili ai fini di una rappresentazione che voglia graduare e dosare gli effetti; ma la grande atonia e la quasi-indifferenza di chi vive la sua storia (una grande pagina della Storia) annullandosi in essa, testimone e vittima di un naufragio che è forse l'ultima volontà di un Dio sconosciuto e terribile.

Pasternak non è stato, come altri scrittori russi, un *self made man*. Respirò l'arte e la cultura fin dai primi anni: suo padre era un pittore ritrattista di grido, che godette dell'amicizia di Tolstoi, sua madre fu una eccellente musicista. Il poeta stesso coltivò la musica in gioventù, conobbe e ammirò Scriabin, viaggiò in Europa e studiò filosofia a Marburgo sotto la guida di Hermann Cohen. Come poeta cubo-futurista esordì nel '14 col volume *Il gemello nelle nuvole,* rivelandosi, dicono i suoi critici, come un discepolo di Chlebnikov e di Maiakovski. È molto difficile a un italiano che non abbia una cultura di « specialista » dire quanto il futurismo russo debba a quello che fiorì da noi. Il poco che dette il futurismo italiano è da ricercarsi nell'adozione del verso libero di cui esiste qualche buon saggio nella prima antologia marinettiana; ma non pare che alcun futurista italiano abbia terremotato il nostro linguaggio con la genialità che si attribuisce al Chlebnikov. E se potessimo giudicare dalle versioni diremmo che nessun futurista ebbe, qui in Italia, la cultura di Pasternak, la ricchezza della sua vena, la sua capacità di prolungare in un personale immaginismo metaforico e musicale l'eredità dei simbolisti russi.

Tale appare la poesia della raccolta ricordata, e più delle successive: *Oltre le barriere* (1917), *Mia sorella la vita* (1922), *Temi e variazioni* (1923), *La seconda nascita* (1932), nonché dei due poemi *Spektorskij* (1926) e *L'anno millenovecentocinque* (1927), il primo di carattere autobiografico il secondo epico-rivoluzionario. Figura qui il famoso episodio del luogotenente Schmidt e l'affondamento della corazzata Pontemkin. Poesia epica, certo; ma bollata dai critici conformisti con un'accusa di astrattismo antisociale. « Non si capisce bene — fu scritto — se quella donna seminuda che per Pasternak è la Rivoluzione sia una Valchiria o una simbolica terrorista ». Cominciava fin da allora, evidentemente, quel dissidio fra l'artista e la società del suo tempo che il racconto *Il salvacondotto* del '31 aveva già espresso.

Il meglio di Pasternak, prima del *Dottor Zivago* e dell'*Autobiografia* apparsa pure in Italia dopo l'assegnazione del Nobel, è formato senza dubbio dalla lirica, per la quale si parla di « acquazzone luminoso », si fanno conti-

nui riferimenti a Klee e a Lionel Feininger — un pittore musicista — e soprattutto a Scriabin. « Incapace di esprimersi distesamente — dice il traduttore A. M. Ripellino — Pasternak trasforma la propria dizione poetica in una sorta di immaginoso balbettio. Col respiro stentato di chi s'affatica a dimostrare qualcosa agli increduli, discute, barbuglia, s'arresta, come a cercar le parole, annaspa, vaneggia, e poi all'improvviso prorompe in una girandola di rutilanti metafore ». E ancora: « Pasternak non impernia i suoi versi su un'idea conduttrice, ma sul rapporto di parecchi temi accostati con sfolgoranti comparazioni. Anziché svolgere un solo argomento accumula tutta una serie di motivi dissimili che interferiscono, oppure articola il tema in diverse tonalità con un andamento che sembra trasporre nel campo verbale l'arte della fuga ». Citammo, in altra occasione, una delle sue poesie più tipiche: *Le onde,* ponendola a riscontro col *Cimitero marino* di Valéry (e potevamo anche scegliere la dannunziana *Undulna*):

Dinanzi a me le onde del mare.
Sono molte. Se ne perde il conto.
Sono un nugolo. Mugghiano in minore.
La risacca le cuoce come cialde.
Tutta la riva sembra calpestata dal bestiame.
Sono un nugolo, le ha fatte uscire il firmamento.
Come una mandra le ha mandate al pascolo
e si è disteso dietro il poggio sul ventre.
Come una mandra, arrotolandosi in cartocci,
con tutto lo slancio della mia malinconia
corrono verso di me le mie azioni,
le creste di ciò che ho provato....

E sulla « cresta » del ricordo seguono altre sessanta strofe, che ci portano molto lontano dal tema iniziale.

In luoghi come questo, pur in difetto della musica originale, si conserva un certo effetto di suggestione. E non per nulla Pasternak, traduttore di Shakespeare, di Goethe e di Shelley, poeta colto e aggiornato se altri mai, seppure resti lontano da ogni possibilità di poesia popolare, si mostra legato alle posizioni della più forte poesia europea a lui contemporanea.

* * *

Finora siamo rimasti al Pasternak che scrive per gli iniziati, per gli *happy few*: universale a suo modo, perché l'universalità di un poeta non si deduce statisticamente dal numero dei suoi lettori, ma insomma poeta accessibile soltanto a chi abbia una cultura pari alla sua. Col *Dottor Zivago,* il libro che apparve per la prima volta nel '58, in traduzione italiana e poi in molte altre lingue restando interdetto in Russia, Pasternak ha ottenuto molto di più che il premio Nobel — in un secondo tempo da lui rifiutato, *et pour cause* —, perché ha compiuto l'impresa di restituire un'anima alla let-

teratura del suo Paese, e non importa se l'U.R.S.S. si è mostrata di diverso avviso. In questo quasi romanzo storico si narra la vita di un personaggio che dà il titolo al libro, in un arco di tempo che va dall'inizio del secolo al 1930. Il giovane dottor Jura Zivago, orfano, di ricca famiglia, educato da uno zio evoluzionista e confusamente spiritualista, si addottora in medicina, scrive versi, tiene un diario intimo e partecipa alla guerra senza entusiasmo. Non prende parte agli avvenimenti del '17 che lo colgono a Mosca. Trasferitosi in una cittadina degli Urali con la famiglia viene sequestrato da una banda di partigiani rossi. Dopo tre anni fugge e raggiunge Mosca, ma non vi trova più la famiglia. Muore prima di aver toccato i quarant'anni.

Non meno disastrosa è la sua vita sentimentale che lo lascia indeciso tra la moglie Tonja e la bella Lara, una figura-chiave che potrebbe anche simboleggiare le contraddizioni dell'eterna Russia. Il libro, che cresce per oltre settecento pagine, ha una andatura saggistica, è farcito di digressioni e meditazioni, arricchito di un finale mannello di poesie, secondo la buona tradizione puskiniana cui poi Pasternak renderà un nuovo omaggio con una autobiografia conchiusa da un gruppo di liriche; e insomma, pur arieggiando allo sviluppo del tradizionale romanzo storico, mantiene quel senso dell'onda lunga che la narrativa non aveva mai conosciuto prima di Proust. Con la differenza che Proust, non meno di Gogol, fa centro sui suoi personaggi, mentre Pasternak lascia che nel suo libro uomini e cose, fatti ed episodî siano quasi livellati ed eguagliati da una inesorabile marea.

È troppo evidente che un libro così fatto dispiaccia non solo agli entusiasti del *novus ordo* sovietico, ma anche a coloro che impegnati nella lotta tra romanzo e antiromanzo non hanno la libertà di spirito di prescindere da ogni schema e di cercare la poesia dov'è. Ma la verità è che *Il dottor Zivago* non è il libro di un decadente, di un reazionario, di un laudatore di un ordine ormai rovesciato per sempre; è invece il libro di uno spirito illuminato, di un grande russo che guarda all'avvenire senza mai rinnegare la sua terra e il suo popolo, e tuttavia senza lasciarsi invischiare dalle miserie del tempo presente. Non si può parlare di decadentismo per un libro simile: il solo di cui Pasternak — secondo una sua affermazione — «non avesse motivo di vergognarsi». La decadenza, semmai, è tutta dall'altra parte: dalla parte di chi scrive, dietro ordinazione, libri di un portentoso e scoraggiante ottimismo. Nel *Dottor Zivago* si avverte la fede di chi ha creduto a qualche cosa di incomprensibile, e che continua a credervi anche nell'ora della morte e della disfatta. Se poi si tratti di fede nell'uomo o di un'altra fede giudicheranno, col tempo, altri lettori. Il *Dottor Zivago* è uno di quei libri che possono dar tempo al tempo.

EUGENIO MONTALE

PIRANDELLO E LA PROVINCIA METAFISICA *

Luigi Pirandello è nato in Sicilia il 28 giugno 1867 ** ma le ricerche sul suo cognome, estraneo all'onomastica dell'isola, hanno accertato che la sua famiglia proveniva dalla Liguria. Il suo nonno era un industriale zolfifero, e aveva impiantato tutta la sua azienda proprio tra Porto Empedocle e Girgenti, cioè Agrigento. Girgenti è il vecchio nome dall'arabo Kerkent. C'è qualche cosa in effetti di naturalisticamente non siciliano nel Pirandello, e i critici si sono domandati come mai nelle sue opere giovanili e in quelle di argomento siciliano il paesaggio della Sicilia sia così generico e quasi convenzionale. Sarebbe un paesaggio non fuso nel sangue, rimasto esterno allo scrittore; ma noi non possiamo accontentarci di queste spiegazioni naturalistiche. Desidero ricordare una pagina del romanzo *I vecchi e i giovani,* dove è descritta la società siciliana nel periodo dell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Il Pirandello in questo libro così descrive la società di quella cittadina di Girgenti:

> I molti sfaccendati della città andavano intanto su e giù, sempre d'un passo, cascanti di noia, con l'automatismo dei dementi, su e giù per la strada maestra, l'unica piana del paese, dal bel nome greco, Via Atenea, ma angusta come le altre e tortuosa. Via Atenea, rupe Atenea, Empedocle..., nomi, lucidi nomi, che rendeva più triste la miseria e la bruttezza delle cose e dei luoghi. L'Akragas dei greci, la Agrigentum dei romani, erano finiti nella Kerkent dei musulmani, e il marchio degli arabi era rimasto indelebile negli animi e nei costumi della gente. Accidia taciturna, diffidenza ombrosa e gelosia.... Dalla mattina alla sera, le trenta chiese si rimandavano con lunghi e lenti rintocchi il pianto dell'invito alla preghiera, diffondendo per tutto un'angosciosa impressione. Non passava giorno che non si vedessero per via in processione funebre le orfanelle « grige » del *Boccone del Povero* (un'istituzione religiosa-assistenziale): squallide, curve, tutti occhi nei visini appassiti, con il velo in capo, la medaglina sul petto, e un cero in mano. Tutti, per poca mancia, potevano averne l'accompagnamento; e nulla era più triste che la vista di quella fanciullezza oppressa dallo spettro della morte, seguito così ogni giorno, a passo a passo, con un cero in mano, dalla fiamma vana nella luce del sole.

È una visione impietosa e inclemente, che ci fa sentire il Pirandello come completamente distaccato da quel paesaggio siciliano, ma non perché, e lo vedremo dopo, siciliano. Il paesaggio è estraneo al Pirandello; nel suo cranio non può vivere nemmeno il miraggio paesistico. Noi possediamo alcune raccolte di liriche dello scrittore che in verità pochi conoscono; c'è un volumetto intitolato *Mal giocondo* pubblicato nel 1889, quando l'autore aveva poco più di ventun anni; orbene, in esso, in una poesia, si parla del mare di

---

* Lettura fatta all'Istituto Italiano di Parigi, il 4 marzo 1960.

** È morto a Roma il 10 dicembre 1936.

Agrigento: volere o non volere tutta l'architettura greca della campagna agrigentina dà una suggestione di classicità, di grecità, al giovane verseggiatore; ma è una suggestione generica, direi d'ordine scolastico. È un senso ancora mnemonico della grecità. In Verga, i *faraglioni* del mare di Acitrezza sono stati sempre i faraglioni ed egli si è guardato bene dal chiamarli « scogli dei Ciclopi »; anche la riviera catanese è ricca di suggestioni classiche, eppure Giovanni Verga le ha escluse sempre, tacitamente, dalla sua immaginativa. Il Pirandello, invece, ha una velleità dilettantesca di rivendicazioni mitologiche, sia pure per metterle a contrasto del suo stato d'animo romantico. Egli, più tardi, nel 1891, pubblicò un nuovo volumetto di versi intitolati *Pasqua di Gea*; voleva partecipare, anche lui, a quella musica corale, letteraria e borghese, dei più, che si fece in Italia e in altri paesi d'Europa, celebrativa degli istinti primitivi, della terra vergine, dei colori, degli odori della primavera o della grande estate. Il D'Annunzio e il Pascoli già avevano espresso o si apparecchiavano ad esprimere questo senso panico della terra, ciascuno con il suo particolare accento, e il Carducci in alcune sue prose, in alcune delle *Rime nuove* e delle *Odi barbare*, pareva cedesse anche lui a cotesta suggestione panica della nuova poesia. Tale senso della terra vergine, della natura che si risveglia, era una di quelle tante note del realismo che trionfava in Europa. Perfino poeti accademici come Zanella e Rapisardi intonavano i loro canti naturalistici.

Nulla di strano dunque che il Pirandello, giovanissimo, abbia partecipato di questa diffusa sensibilità. Naturalmente non si può dire che questa nota panica paesistica permanga nell'opera sua, la quale di rado dà l'impressione dell'aria aperta; l'impressione che si ha di tutti i drammi pirandelliani è che essi si svolgano senza un cielo. Gli eroi pirandelliani possono passeggiare all'aperto, e recitare ad alta voce i loro soliloqui, — e intanto la loro tregenda drammatica si svolge sempre nel chiuso opaco di un cranio: rare volte ci sono aperture di paesaggio, in cui l'individuo si senta uomo di questa terra, mescolato agli altri uomini. Se voi aprite invece i *Malavoglia* del Verga, voi avvertite subito che nella più semplice nota paesistica risuona tutta la tristezza ma anche il dolce e disperato affetto del poeta per quel paesaggio. Per esempio, per la casa del nespolo è detto: « Il nespolo lasciava cadere le foglie vizze e il vento le spingeva di qua e di là per il cortile ». Quello verghiano è sempre un paesaggio da poveri diavoli, però è sempre un personaggio ed è un po' come il confidente di quei poveri diavoli. I colloqui della loro fantasia e del loro sentimento si svolgono sempre con questo personaggio muto, che come un'ombra appare di tratto in tratto, discreto e malinconico, nel loro cielo. Anche Maruzza, smemorata dal dolore per la perdita del figlio Luca, caduto alla battaglia navale di Lissa, culla il suo dolore su quel mare « liscio e turchino », « e seminato di barche, che sembravano tanti gabbiani al sole, e si potevano contare ad una ad una, quella dello zio Crocifisso, l'altra di compare Barabba, la *Concetta* dello zio Cola, e la paranza di Padron Fortunato, che stringevano il cuore ». Dove l'enu-

merazione tenera di tutte quelle barche — e ogni nome è una pena — si conclude quasi asintatticamente con « che stringevano il cuore », quasi la violenza della commozione tronchi e concluda bruscamente la regolarità del periodo in un singhiozzo. Anche una voce nota, quella del calafato che « cantava a squarciagola con quei suoi polmoni di bue, mentre picchiava con la malabestia », e « l'odore di catrame che veniva dal greto, e la tela che batteva la cugina Anna sulle pietre del lavatoio », tutte quelle cose di tutti i giorni, che sono sempre uguali, voci neutre del movimento cronico e impassibile del mondo, suonano come una lusinga alla pena e pungono come una spina. Ed esse sono chiamate a commentare il pianto senza sogni d'una fanciulla: « e si udiva pure Mena a piangere cheta cheta in cucina ».

L'aridità paesistica del Pirandello non va intesa però come un elemento negativo ma soltanto come una nota del suo mondo morale, che è piuttosto un mondo metafisico, anziché un mondo piantato e calato su questa nostra dolorosa aiuola. Fin dagli anni giovanili il Pirandello parve inserirsi in quel movimento artistico di esperienze provinciali che attorno al 1880 era stato inaugurato dal Verga; ma fin dal suo noviziato, il nuovo scrittore investiva il suo mondo fantastico con uno spirito contraddittorio e tormentato, quale non si riscontrava, in genere, negli altri provinciali, che erano ricchi di *pathos* e anche assai disciplinati e chiari nei loro affetti, e quale non si riscontrava nello stesso Verga, in cui il cordoglio per i poveri diavoli era come contenuto e pietrificato, ma non mai stranamente complicato e straziato.

In quegli anni primi della sua attività letteraria, lo scrittore di Agrigento e di Porto Empedocle passava come un novelliere di facezie crudeli; e per un umorista, ma non sempre nel senso alto e classico della parola, e il giudizio sotto speciose apparenze era assai ingiusto. È vero che i protagonisti delle novelle pirandelliane non hanno quella rassegnazione impassibile e dolce al tempo stesso degli eroi e delle eroine verghiane, sol perché la visione tragica e la ritrosa condoglianza del nuovo scrittore è capace solo di esprimersi in una forma contrariata e dispettosa senza mai la grazia di una lacrima. I protagonisti delle novelle pirandelliane non sono più dolcemente rassegnati, ma gesticolano e ridono talvolta scompostamente, presi da una allegria insana e precipitosa che preannuncia una corsa diretta verso la pazzia e la morte. Un po' tutti i personaggi del Pirandello passano per la vita, con un trepido bisogno di affetti e di espansioni, ma non trovano mai il tono giusto per la confessione persuasiva dei propri sentimenti e restano quindi vittime di un eterno equivoco, crudelmente respinti nella loro chiusa solitudine senza voce né eco. Tale rappresentazione, nelle novelle più felici, è tagliata in una prosa pienamente affiatata con il contenuto: una prosa a scaglie, nuda d'immagini, indelicata nel suono, con una sintassi non sintetica come quella della prosa etica del Verga, ma analitica, frantumata in una serie successiva di brevi proposizioni mentali, che rendono al vivo con ingratitudine musicale tutta l'agitazione di un eterno e disperato soliloquio. Giac-

ché è vero che i personaggi del Pirandello dialogheggiano insistentemente, ma gli allocutori non s'intendono fra di loro, e la loro voce ritorna nel cavo opaco dell'anima, tanto che essi stessi finiscono con il dubitare di sé, e con il prestare fede e dar corpo ad una loro ombra immaginaria.

Il Pirandello, sempre in quegli anni giovanili, compose due romanzi di argomento, possiamo dire all'ingrosso, siciliano: uno è *L'esclusa* redatto tra il 1891-93, l'altro è *Il turno*. Nell'*Esclusa* è sceneggiato un presunto tradimento coniugale, ma mentre un avvenimento di tal genere in Verga sconvolgerebbe tutta la religione della casa, il Pirandello si compiace furentemente a straziarsi e a straziare i personaggi che sono colpiti da tale disgrazia. Ecco qua il quadro di una famiglia di laggiù, la quale pare afflitta per tradizioni ataviche dalle disgrazie coniugali: almeno, il capo di casa si compiace di fantasticare che lui, e i figli o i nipoti, sono nati sotto una particolare costellazione, quella di Ariete, o per dirla con una battuta machiavellica, all'insegna di San Cucú. Quando il figlio maggiore ritorna a casa, è sicuro che la moglie lo tradisce; e la cosa non è vera, e il padre non sa dire che due parole: « Te lo avevo predetto ». Ma le corna della famiglia Pentagora sono forse il simbolo più lieto di quella casa. C'è una tristezza maggiore, la tristezza dei visi, che hanno qualcosa di sformato, tutti, ed esprimono in maniera contrariata la pena interna di quei disgraziati. Anche la domestica, che poi è una signora decaduta, ama intonarsi, e nel corpo e nell'abbigliamento, alla strana e volontaria pazzia che si muove sotto il tetto dei Pentagora:

> Ed ecco la Signora Popònica, coi capelli color tabacco di Spagna, unti non si sa di qual manteca, gli occhi ammaccati e la bocca grinzosa appuntita, entrare tentennante su le gambette, forbendosi le piccole mani, sconciate dal lavoro, in una giacca smessa del padrone, legata per le maniche intorno alla vita, a mo' di grembiule.

Quella melodia della pena, alla quale ci aveva abituati il Verga, in Pirandello diventa una specie di musica discorde, violenta o crudele, di un jazz tragico, che può muovere la danza e il riso, ma che è internamente straziato. Da questa casa di matti germinali (i Pentagora), passiamo a quella della povera sposa, accusata ingiustamente di adulterio per aver ricevuto una lettera dall'avvocato Alvignani, che stava nel piano di sopra. Il padre della giovane donna è un violento, che patisce anche lui di fissazioni, è un autoritario, un tiranno, che crucifigge gli altri e se stesso. Anche la rottura di una chicchera significava « una mancanza di riguardo » non per l'oggetto, che valeva poco o nulla, ma per lui che l'aveva comperata. Avaro? Nemmeno per sogno! Era capace, per quel ninnolo di pochi baiocchi, di mandare in frantumi mezza casa. La povera madre della giovane sposa tenta di difendere la figlia:

> È innocente, è vero? — scattò egli afferrandola per un braccio, respingendola, andandole addosso di nuovo. — Innocente? hai il coraggio di dire innocente davanti a me? E qua, qua, qua, rossore, qua ne hai? rossore qua? — E in dir così si percosse più volte furiosamente le guance.

Anche qui ci moviamo in quel mondo della pazzia volontaria — come io la chiamo — in cui i pazienti, per un ribollire interno delle passioni, si rifugiano, caparbiamente, come a schermo della loro pena più profonda. Si veda la notte di questo disgraziato padre, che nel vituperio della figliuola (immaginato vituperio), vede il vituperio stesso di tutto il mondo: non c'è attenuazione, giustificazione, perdono. L'unica forma di perdono è il farsi pazzo, il diventar pazzo, ed egli, difatti, si chiude per mesi, al buio; e nella punizione alla figliuola, punisce innanzi tutto se stesso, la famiglia intera, direi tutto lo stesso paese, che assiste esterrefatto, ma pure persuaso che le cose dovevano andare così come andavano.

C'era stato un altro scrittore siciliano, Luigi Capuana, che fu un po' come il maestro di Pirandello, il quale si era dilettato di presentarci degli esseri strani, donne isteriche, veri e propri superstiziosi presi nella corrispondenza con le forze superiori di un mondo ignoto; ma i casi curiosi del Capuana, come le corrispondenze medianiche di Malvina in *Malombra* del Fogazzaro, riflettono quel gusto dilettantesco dello scientismo che si ebbe tra il 1880 e il 1890 nei vari circoli della società italiana. I casi curiosi del Pirandello, invece, non hanno nulla di dilettantesco, non sono casi di clinica e di ospedale, ma sono casi umanissimi, soltanto esasperati tutti in un senso, con una indiscrezione di note che crea un forte disagio psicologico ed artistico nel lettore. L'originalità dei personaggi pirandelliani è originalità romantica, sentimentale; l'originalità dei personaggi capuaneschi è riconosciuta apertamente *patologica* dallo scrittore stesso. Certo la pretesa crudeltà del Pirandello, specialmente del Pirandello giovane, a mio parere non era che una forma di debolezza sentimentale; il Pirandello non domina le *umbrae* dolorose della vita, ma lascia che affiorino e poi si sbandino come i folletti e si sparpaglino, raggiungendo talvolta il diapason di una passione ultraromantica. Come i folletti che sfuggono alla bacchetta di un *apprenti sorcier*. Quel padre Pentagora non si contenta di dire: «Noi Pentagora con le mogli non abbiamo fortuna», ma ha bisogno di infiorare il suo dire di una facezia crudele o flagellante: «Fece con una mano le corna e le agitò in aria. — Vedi queste? per noi stemma di famiglia! Non bisogna farsene». La risata troppo farsesca che segue a quest'uscita, viola nel lettore il pudore di quella situazione pur umanissima che l'artista aveva voluto rappresentare. C'è troppa impudicizia: le disgrazie, di qualsiasi genere, hanno una sensibilità più tacita e discreta, che il Pirandello invece non riesce o non vuole rispettare.

Quello che io desidero rilevare è la maniera di morire dei personaggi pirandelliani. Senza richiamarmi a Manzoni, a Tolstoi, artisti troppo grandi e lontani, ricorderò le morti del Verga; nei *Malavoglia* discrete e silenziose, come la morte di Bastianazzo in mare; annebbiata dalla vaghezza delle testimonianze, la morte di Luca alla battaglia di Lissa. Anche lì una nuvoletta che passa e non se ne sa più nulla: la morte di Maruzza la Longa, che sparisce come un'ombra, padron 'Ntoni che finisce all'ospedale. La

morte nei *Malavoglia* è allontanata in una vaghezza musicale, e indeterminata, che ben s'intona con la discrezione fondamentale del romanzo, dove tutto è appena accennato, e le pene più profonde restano segrete e taciute. Solo le morti nel *Mastro-don Gesualdo* sono tutte agonistiche, un colloquio, una lotta, dell'uomo o della donna, con la morte e con quelli che rimangono.

Ma le morti di Pirandello hanno sempre qualcosa di parossistico, in pieno accordo col pessimismo disperato e discorde dello scrittore. Per tali inizi, il Pirandello, in un certo senso sarebbe rimasto soltanto ai toni negativi della sua arte; ma la crudeltà pirandelliana è soltanto la simulazione di un più profondo e remoto sentire. L'impassibilità, l'agonia, nel Verga, la crudeltà intellettuale nel Pirandello, indicano il diverso atteggiamento che questi due scrittori siciliani hanno avuto dinanzi alla vita.

Così io ho potuto concludere in altre occasioni che il Pirandello è martire, confessore e qualche volta poeta della pazzia germinale che c'è nel cantuccio del cervello di ognuno di noi suoi contemporanei. Egli si è fatto il narratore e il drammaturgo di un'indicibile pena, di un penosissimo sforzo, di una specie di agorafobia metafisica per cui gli uomini si tramutano in fantocci e i loro passi sono incerti e divaricati, come se un'intossicazione generale impacciasse e legasse improvvisamente i tendini dei nostri arti locomotori.

È stato detto che Pirandello è uno scrittore nato tutto adulto; invece nessuno scrittore sfugge alla maturazione lenta e beneficamente lenta del suo nucleo lirico. Guai agli scrittori che a vent'anni sono già tutti compiuti, essi sono costretti a ripetere per tutta la vita i motivi di un mondo già scoperto in precocissima età.

Nel Pirandello invece c'è uno sviluppo molto lento, ma già verso il 1908 egli è arrivato a scrivere delle note dove vagola questa contrariata dolcezza che c'è nel fondo della sua disperazione. Voglio ricordare innanzi tutto *Lumie di Sicilia* (cioè limoni di Sicilia), dove è sceneggiato con una delicatezza rara l'idillio quasi grottesco dell'ingenuo musicante, Micuccio Bonavino, il quale in paese, Palma Montechiaro vicino ad Agrigento, aveva scoperto la voce di una grande cantante; Micuccio, che è poi il diminuitivo di Domenico, si lega di grande affetto a questa sua coetanea e si muove dal paese per andare a ritrovare la sua protetta e la sua amica. Felicissimo è il suo arrivo nella casa dell'illustre cantante, dove il servitorame ridacchia di questo ingenuo paesano che arriva alle ore undici della notte, proprio mentre in uno dei saloni della casa dell'attrice si sta celebrando una cena in onore della prima donna. Micuccio arriva all'improvviso e quando un servitore gli fa la domanda un po' imbarazzante, « come, venite proprio a quest'ora? », lui allarga le braccia e dice: « treno è! », « arriva quando deve arrivare. — Sono in viaggio da due giorni ».

Si osservi la costruzione tipicamente siciliana del periodo: « treno è », poiché nel dialetto siciliano, sopravvivenza del retaggio del latino, il verbo va sempre in fondo. « Arriva quando deve arrivare » è la giustificazione goffa

ma eloquente che può dare questo maldestro viaggiatore e visitatore, e poi aggiunge: « sono in viaggio da due giorni »... Chi può impedire a lui di arrivare alle undici di notte? Chi può contrastare con lui che viaggia già da due giorni? I servitori si meravigliano che egli chiami la cantante « Teresina », « Teresina la cantante »; e poiché i servi si divertono alle vicende di questo strano visitatore, ne provocano le confidenze, ed egli racconta di una grave malattia e che la signora Marta, zia Marta, come dice lui (poiché in Sicilia siamo tutti parenti) gli aveva mandato un vaglia di mille lire ed egli ora lo riportava perché tra parenti non è assolutamente possibile far questione di denaro. Egli è il promesso sposo di « Teresina la cantante ». Aveva fatto tanti sacrifizi nella sua giovinezza paesana; aveva dovuto contrastare con il parere della madre e di tutti i parenti e lui fortemente invaghito della fanciulla aveva rotto con tutti: « Vendetti il podere che m'aveva lasciato, morendo, un mio zio sacerdote, e mandai Teresina a Napoli, al Conservatorio ». E poi è delineata la figura orgogliosa di questo goffo mecenate che non può accettare le mille lire, sia pure mandategli in un momento assai grave della sua salute; egli è venuto a Roma appunto per restituire le mille lire. Entra in questo momento la zia Marta, la madre della cantante, la quale pur in quel mondo di lusso in cui l'ha sommersa la figliuola, cova la nostalgia del paese di origine, e qui comincia uno scambio pettegolo ed affettuoso sugli ultimi avvenimenti paesani, e Micuccio e zia Marta si dimenticano, s'intenériscono; poi sopravviene la « celebre cantante » la quale, con garrula spensieratezza, va incontro al sacchetto che Micuccio ha portato da Palma Montechiaro e scopre che è un sacchetto di limoni. Micuccio sdegnato perché ormai ha capito qual'è il nuovo mondo della sua vagheggiata e protetta fanciulla, grida: « Tu non le toccare! Tu non devi neanche guardarle da lontano! ». Ne prende una e l'avvicina al naso di zia Marta: « Sentite, sentite l'odore del nostro paese.... », e la scena si conclude con un gesto oltraggioso dell'amante deluso che dà le lumìe alla zia Marta, mentre la cantante assiste un po' atterrita a questa esplosione di pazzia, perché Micuccio le caccia nel seno le mille lire, poi si mette in tasca il sacchetto vuoto, prende la valigia, l'astuccio dello strumento (egli suonava nella banda paesana l'ottavino, una specie di flauto), e va via. Il dramma, rapidissimo e brevissimo, si muove sulla corda del grottesco da una parte e sulla corda della patetica disperazione del primitivo dall'altra, con lo sprofondamento di quel piccolo mondo della provincia e anche del lussuoso mondo della città nella stessa voragine di un doloroso umorismo. È una delle cose più delicate che il Pirandello abbia saputo tratteggiare.

Un'altra opera teatrale, scritta dapprima in dialetto, intitolata *Liolà*, ha tutto il movimento di una lirica, ricca di canto, di luce e di tristezza, ma soprattutto in essa ci impressiona tutto un furioso gridare, perché ciascuno conclama le sue ragioni ed effonde la sua tristezza in ingiurie, in bestemmie e maledizioni. E nella tregenda della scena, si vedono muovere dei personaggi, dei quali ciascuno quasi parla solo per sé, e si dà luogo a quel sclip-

sismo tragico che è proprio di tutto il teatro di Pirandello. Se per il Verga gli uomini muoiono sempre soli, come vivono soli, per il Pirandello gli uomini disputano furiosamente sempre soli o giacciono fulminati da colpi apoplettici. Un mondo di una disperata violenza non può non concludersi se non violentemente. E le loro passioni aprono il varco a quella segreta pazzia, che c'è sempre in tutta l'umanità pirandelliana. Ma la pazzia vera e propria poi si svolge in un'altra opera, *Il berretto a sonagli*, dove si agita il dramma della gelosia e del sospetto malato vero e proprio. E, strano, sotto tutto questo incomposto agitarsi il lettore avverte la lontanissima vena di una nota musicale, lenta e remota, che suona come una aspirazione disperata ad una serena vita, ma che è anche un'assurda e impossibile vita.

D'una novella vorrei far cenno, che rientra sempre nel ciclo di queste opere ispirate e trattenute nel mondo della provincia siciliana, la novella *Ciàula scopre la luna*. Ciàula è il nome di un uccello (la cornacchia), ed esso è il soprannome di un « caruso », cioè a dire di uno di quei ragazzotti che un tempo vivevano come schiavi del capo minatore, il quale si cala nel fondo buio della miniera, soccorso soltanto dal lume vacillante d'una lucernina a olio fissata sul berretto, mentre il corpo è come deformato dal troppo grosso peso del minerale sulle spalle. Avviene uno scoppio nella miniera, c'è una fuga di tutti verso l'uscita; Ciàula, riparatosi in un primo tempo in un cantuccio noto a lui solo, riesce a riprendere la faticosa ascensione per le scale rudimentali rilevate nel tristo pozzo. Attraversando le gallerie, quella sera non gli era venuto il solito verso della cornacchia, ma un gemito raschiato, protratto.

> Curvo, quasi toccando con la fronte lo scalino che gli stava di sopra,... egli veniva su, su, dal ventre della montagna, senza piacere, anzi pauroso della prossima liberazione. E non vedeva ancora la buca, che lassù, lassù si apriva come un occhio chiaro.... Restò — appena sbucato all'aperto — sbalordito; il carico gli cadde dalle spalle. Sollevò un poco le braccia.... grande, placida, come in un fresco, luminoso oceano di silenzio, gli stava di faccia la Luna.
>
> Sì, egli sapeva, sapeva che cos'era; ma come tante cose si sanno, a cui non si è dato mai importanza. Che poteva importare a Ciàula che in cielo ci fosse la Luna? — Ora, ora soltanto, così sbucato, di notte, dal ventre della terra, egli la scopriva. — Estatico, cadde a sedere sul suo carico, davanti alla buca. Eccola, eccola là, eccola là, la Luna.... c'era la Luna! La Luna! — e Ciàula si mise a piangere senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva nell'averla scoperta, là, mentre ella saliva per il cielo, la Luna, con il suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore.

Qui abbiamo il Pirandello poeta e grande poeta, e se io per un momento ho detto che il Pirandello vive distaccato dalla Sicilia, questo non voleva significare che il Pirandello fosse indifferente alla sua patria d'origine, ma che Pirandello in tutte le sue creazioni non è né della Sicilia né di altre regioni d'Italia o di altri paesi europei. Il suo è un mondo metafisico e i suoi personaggi sono tutti scritti all'anagrafe dei cimiteri e dei manicomi. Però

anche le città di Girgenti o Palermo spariscono, e resta, al fondo dell'interesse sentimentale ed artistico dello scrittore, una vaga città metafisica dove tutti sono schiavi di un qualche pregiudizio o meglio di una qualche ossessione interna, e per quel pregiudizio e quell'ossessione muovono la storia a loro d'attorno e accumulano guai su guai, intrighi su intrighi, tiranneggianti vittime di se stessi e di altrui, per una logica insoffocabile.

Il Pirandello, appunto perché è nato e si è fatto poeta di questa pazzia germinale e di questa solitudine cosmica che c'è in ogni individuo, ha portato innanzi il corso della letteratura italiana, e per l'italiana la stessa letteratura mondiale, a una decisiva svolta nel suo corso storico: non più il romanticismo idealistico dei primi cinquant'anni della nostra vita europea, e nemmeno il romanticismo veristico rinnovato nella seconda metà del secolo, ma un romanticismo decadente, che è la gloria dolorosa e disperata di questa nostra travagliatissima era. Decadente, ho detto, ma decadente per la vita morale che si muove sotto quest'arte, sotto questa poesia, ma l'arte vera non è né romantica, né veristica, né decadente; perché romanticismo, verismo, decadentismo sono soltanto *tibicines* caduchi dell'edifizio o del cammino della storia. Però per l'opera di questo scrittore, noi possiamo guardare a uno sviluppo sempre irresistibile di quelle tradizioni artistiche che oggi si vengono sviluppando in tutto il mondo.

* * *

La crudeltà del Pirandello è tutta intrisa di lacrime e divertita e drogata sempre da una qualche pazzia, ma io desidero chiarire un po' più analiticamente cotesta crudeltà intellettuale. La sua crudeltà potrebbe nascere da un dispetto al suo stesso sentimento, ed è questa una spiegazione plausibile; ma la crudeltà pirandelliana non è, per dir così, fine a se stessa, quella crudeltà vorrebbe essere dissoluzione completa, assoluta spoliazione di tutte le illusioni dell'individuo. Questo lo si vede chiaramente in una tipica novella, *Visitare gli infermi*, dove noi riscontriamo non una semplice crudeltà gratuita, ma la crudeltà di chi vuole spiantare da quel mondo della provincia (a cui attinge il Pirandello apparentemente l'ispirazione) i vari casi umani; sicché non è da dire, come è stato detto autorevolmente dal Croce, che egli scriva le ultime novelle veristiche secondo quella che potrebbe chiamarsi la tradizione dei veristi siciliani. Le facezie crudeli di Pirandello sono un disperato tentativo di trasportare l'umanità in una specie di cosmo trascendentale, ultraumano o sub-umano, in cui dovrebbe morire la pietà e resistere soltanto la curiosità animale e al tempo stesso metafisica, mettiamo, di tutti i presenti agli ultimi rantoli di un moribondo. Nella novella *Visitare gli infermi*, ci colpisce non la semplice avidità di notizie, di quei visitatori che accorrono nella casa di Gaspare Naldi, colpito al solito di apoplessia, ma impegna tutta la nostra attenzione immaginativa qualche particolare fortemente e acremente visivo di quei visitatori. Quei visitatori non sono degli

illusi o dei delusi, sono semplicemente tutti al di qua o al di là di ogni interesse umano e di simpatia per dir così di conterranei:

I primi visitatori si spinsero a guardare, l'uno dietro l'altro, di sulla soglia dell'uscio; ma non poterono vedere che le gambe del moribondo, intere fino al grosso volume paonazzo e villoso degli organi genitali; e si strinsero tra loro istintivamente dal ribrezzo che pur li attirava a guardare.

Seguono poi altri particolari, in cui è come esasperata questa curiosità subumana dei visitatori, i quali si affannano a ricostruire i momenti dell'attacco del male; nessuna pietà per il moribondo, e nessuna pietà neanche, da parte dello scrittore, per gli spettatori di quella morte quasi violenta. L'inclemenza del Pirandello investe anche i personaggi di autorità, come quel tale che aveva appreso un momento prima una regola costante in tali colpi apoplettici: colpo a sinistra, paralisi a destra:

Questa cognizione medica il Pòntina se la lasciò cadere dalle labbra con aria di umile superiorità verso gli altri ascoltatori, come una cosa oh Dio, naturalissima, che egli sapesse da tanto tempo: l'aveva appresa, invece, un momento prima dai medici, e ora se ne faceva bello con quegli ignari, allo stesso modo che dell'essere accorso tra i primi, dell'aver visto ancora sulla poltrona il Naldi, e del cenno che questi gli aveva fatto del suo braccio morto.

E sono accumulati, l'uno dopo l'altro, tanti particolari del viaggio fatto dal povero disgraziato «su un barroccino tirato da un'asina vecchia», e poi viene ripetuto ancora, con insistenza crudele, il particolare del bicchiere d'acqua che il colpito non aveva potuto nemmeno bere, e che perfino il bicchiere era andato a terra in cocci.... «Tutti si voltarono a guardar costernati quei cocci nell'angolo». E quasi questo non bastasse un altro particolare violentemente ributtante: «ma giunse in quella dalla stanza del moribondo un puzzo intollerabile che fece arricciare il naso a tutti. — Buon segno! — esclamò qualcuno, avviandosi per recarsi in un'altra stanza. — Si scarica. Parecchi confermarono: — Buon segno, sì.... buon segno! E tutti, turandosi il naso, seguirono il primo». Queste note si direbbero veristiche: ma il verismo di Verga, del Di Giacomo, della Serao, è sempre velato dalla pietà umana, aperta e manifesta, sicché lo scrittore è sempre trattenuto entro certi limiti. Qui il verismo è portato agli estremi confini; e ci viene in mente che anche un altro scrittore, rivelatosi in questi ultimi anni, il Tomasi di Lampedusa, ricorre a queste note vorremmo dire quasi nauseabonde di verismo, quando descrive il cadavere del soldato in giardino, in via di corruzione, e quando ci rappresenta quella fila di canteri, mettiamo la parola esatta, nella retroteca vorremmo dire della sala da ballo d'un palazzo aristocratico, a cui è stata ammessa la nuova e troppo facilmente arrivata aristocrazia. Eppure, nel caso di questi due scrittori, del Pirandello e del Lampedusa, noi non parliamo più di verismo. C'è qualche cosa che va più in là della tradizione della scuola impiantatasi nella Sicilia dopo il 1860. Questi due scrittori sono nostri contemporanei.

Anche la lingua del Pirandello, in questo racconto, è butterata di vocaboli in parte derivati dal siciliano parlato, in parte creati dalla sua fantasia volutamente maligna. C'è un *suzzare* che forse è derivato dal *sucare* siciliano: « uno suzzava con un bioccolo di bambagia, dalle gote del giacente, l'acqua che sgocciolava dalla vescica di ghiaccio ». Eppoi c'è quella « lingua inceppata che fa più volte *spracche* ». Infine s'intreccia di seguito al capezzale del moribondo una discussione linguistica, perché quello non è un colpo apoplettico, ma è un'embolia. E qui i ricordi liceali del greco *ἐμβολή*, cioè interponimento; e infine ancora la descrizione del petto e del ventre del moribondo « agitati continuamente, — per lo stento della respirazione, da conati quasi serpentini ». E quasi che ancora tutti questi particolari non bastassero, lo scrittore aggiunge:

Quella vista angosciò così gli astanti che molti distrassero lo sguardo da quel ventre illuminato da una candela sorretta da un infermiere. Un altro dei medici, magro, rigido, impassibile, posò le dita nodose sull'attaccatura del collo, a sinistra, ove lenta e forte pulsava visibilmente l'arteria; poi, tutta la mano, sul cuore. Il terzo si mise a solleticar con un dito la pianta del piede destro, paralitico, per accertarsi se non vi permanesse ancora un ultimo resto di sensibilità.

Non manca nemmeno il prete, poi, dagli occhi impassibili, che *s'infrocia* una grossa presa di tabacco: era stato chiamato per la notte come *ricordante* al capezzale del moribondo.

Notava con soddisfazione che aveva ben poco da fare, poiché questo non era più in sensi. Di tanto in tanto una preghiera per accompagnare il trapasso, e *sufficit*. Si scosse con una mano un po' di tabacco dal petto, poi si rassettò la tonaca sulle gambe, poi si guardò le unghie e soffiò per il caldo.

Non manca il ritrattino del deputato, nume indigete del luogo, definito « p o m p i l o s e g u a c e della sconquassata nave ministeriale, non per convinzione ma per misero tornaconto ». Anche quel bravuomo dell'onorevole è degradato ad un pesce, al nautilo che accompagna le navi: è un altro scherno feroce contro l'umanità. Il Pirandello è un disilluso, direi che guarda la vita, se fosse possibile immaginarlo, da un suo immemore *post mortem* e straccia volentieri tutte le illusioni di quelli che son rimasti di qua. La morte, in Pirandello, è precisamente ispirata a un ateismo assoluto, sicché noi temperiamo la tesi che la sua ispirazione sia quella di un contrariato romanticismo. Egli, con il suo decadentismo, è arrivato al fondo di tutte le delusioni umane e però non ama illudersi più. Se si ricordano i particolari della morte fisica dello scrittore, quando non volle essere rivestito se non da un lenzuolo e prescrisse che il suo corpo fosse bruciato e le ceneri fossero raccolte in un'urna e destinate al Caos (*lu Causu*), si direbbe che ci sia una forma di corrispondenza fra l'immaginazione poetica dello scrittore e la sua realtà biografica. Sarebbe troppo misera cosa l'immaginata polemica contro il regime trionfante, a cui il Pirandello aveva prestato il suo omaggio, accettando

la carica e l'onore di accademico d'Italia. La sua polemica va molto più in là, ed è aborigena, fin da quando non esistevano duci e re imperatori in Italia.

Si direbbe che l'esasperazione polemica del Pirandello debba essere necessariamente antipoetica. Ma io desidererei, a conforto della tesi che anche la polemica rappresentativa delle linee e dei colori può avere la sua giustificazione come arte, ricordare il giudizio acutissimo di Baudelaire, a proposito del Poe. Lo scrittore francese scrive che « l'ardire di taluni uomini nel lavorare sull'orribile è spesso effetto d'una grande energia morale disoccupata, talvolta di una ostinata castità, e anche d'una profonda sensibilità repressa ». Parole che a nostro parere si adattano in tutto e per tutto al nostro Pirandello, poiché anche per lui si può parlare di una grande energia morale disoccupata, di una ostinata castità, e anche di una profonda sensibilità repressa. In questo senso, il Pirandello rientrerebbe sempre nella schiera dei grandi romantici. Romantico il Poe, romantico il Baudelaire, romantico il Pirandello. Poche leggende si sono formate intorno allo scrittore siciliano, se non quelle proprie della sua realtà domestica, della moglie pazza, e delle sue vane avventure d'amore; si osservi che un po' in tutta l'opera del Pirandello non c'è mai una descrizione amorosa vera e propria, i convegni d'amore del Pirandello somiglierebbero piuttosto ai convegni degli amanti nel gabinetto di un dentista, quando si è presaghi delle torture a cui si deve essere sottoposti da un momento all'altro. E questo già noi osservammo un tempo per il romanzo *L'esclusa*. Cosicché la crudeltà pirandelliana non ha nulla di arido, ma è a suo modo umanissima e patetica. Ci sono stati altri scrittori del secolo decimonono, che esasperavano il male, quasi per giungere a una specie di superamento del male stesso. Il Pirandello nella sua ossessione contro la vita nuda di illusioni, vorrebbe per la sua parte attingere anche lui una qualche incognita illusione.

Noi si pensa troppo alla morte, così come è stata colorita dal sentimento cristiano: da Dante, al Manzoni, e allo stesso Verga, e compreso lo stesso Leopardi, noi avvertiamo sempre l'accento, i toni, della religione cristiana.

Il Leopardi, che passa per un proverbiale pessimista e per l'ateo assoluto davanti alla morte, accarezza ancora, con fantasia virginea, il trapasso nell'eterno. La tomba del Leopardi è opaca, ma per il Pirandello non c'è neanche la tomba. Il Leopardi, che esce dal materialismo e dal sensismo del secolo XVIII, effonderà, parlando del ritratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcrale della medesima, questo dolcissimo immaginare:

Quel dolce sguardo,
che tremar fe', se, come or sembra, immoto
in altrui s'affisò; quel labbro, ond'alto
par, come d'urna piena,
traboccare il piacer; quel collo, cinto
già di desìo; quell'amorosa mano,
che spesso, ove fu porta,
sentì gelida far la man che strinse;

e il seno, onde la gente
visibilmente di pallor si tinse,
furo alcun tempo: or fango
ed ossa sei: la vista
vituperosa e trista un sasso asconde.

Ancora in altri passi il Leopardi ci fa amare la morte, ed egli ha un grande conforto nell'immaginare di potere aspettare sereno « quel dì ch'io pieghi addormentato il volto Nel tuo virgineo seno ». Si dovrà dire che nel Leopardi c'è alta poesia e nel Pirandello c'è soltanto aridità? Il Pirandello esce anche lui da una filosofia materialistica, quella del positivismo e dello spiritismo, ed egli appare commendevole ai nostri occhi per aver saputo rifiutare le vie di mezzo e per aver accettato, fino in fondo, la vita come fosse già morte e la morte come il *nihil* materiale di tutte le illusioni. Le sue conclusioni sono assai più sgradevoli per il nostro edonismo, ma il torto in questo caso non è del Pirandello, ma precisamente del nostro edonismo. Tutto questo giova a spiegare quel conflitto dialettico che egli vuole rappresentare nel suo teatro e che ha il suo inizio si può dire più celebre in un romanzo, nel *Fu Mattia Pascal*. È nota la reincarnazione di Mattia Pascal, che ritenuto suicida diventa il signor Adriano Meis e si crea una nuova personalità e poi torna a riprendere il suo vecchio nome, concludendo questa lotta tra la maschera e il volto come in una dolorosa farsa. Il romanzo non è un capolavoro: alcune pagine sono molto efficaci, ma poi ci sono dei pasticci in cui l'arte è rimasta puro e semplice intellettualismo. Ma giovandoci, intanto, di questo contrasto tra l'ideale e il reale, tra quella che è la vita nuda e quelle che sono le affettuose illusioni di cui l'ammantano gli uomini, dobbiamo concludere che su questa linea il Pirandello traccia l'*iter* di tutta la sua vita mentale di scrittore. Così ci spieghiamo come dal dramma dell'individualismo atomistico si possa giungere a quella tragica metempsicosi di « uno nessuno e centomila ». Il vero è che il Pirandello distrugge lo stesso individuo, e appunto per questo egli non può essere poeta d'una provincia, ma semmai il poeta di una provincia metafisica che si chiamerà Sicilia o si potrebbe chiamare anche Islanda. L'attenzione del lettore è sempre eccitata e sollecitata nei primi due momenti della narrazione, che poi corrispondono ai primi due atti di ogni sua opera teatrale; ma la catastrofe talvolta rimane un'astrazione, come nel *Fu Mattia Pascal*; il poeta ha voluto soffocare il suo romanticismo, ma al posto del romanticismo egli ha collocato un dissolvente atomismo. Ciò che potrebbe spiegarci come egli non abbia nessuna sensibilità per il paesaggio, non solo per il paesaggio siciliano ma anche per il paesaggio di altri paesi. Nel chiuso di un cranio non vi sono luci che possano illuminare una veduta di questo povero mondo.

Luigi Russo

LA POETICA DI FRANCESCO REDI NELLA FIRENZE LETTERARIA DI FINE SEICENTO *

In seno alla vasta storiografia secentesca una ingiusta valutazione grava sul posto che la civiltà fiorentina occuperebbe nel quadro della cultura letteraria di quel secolo. Mentre da un lato permane il giudizio di derivazione risorgimentale, sintetizzato dal De Sanctis e autorevolmente ripreso dal Croce — come ci rivela il suo significativo e complice silenzio —, che si risolveva infine nell'estraniare tale civiltà da ogni moto di rinnovamento di quella letteratura,[1] dall'altro da poco tempo assistiamo ad un tentativo velletariamente rivoluzionario — anche se ricco di un suo significato storico — di capovolgere questo giudizio storico, per scoprire e mettere in luce una equivoca « modernità » e validità storica della cultura letteraria della Firenze del Seicento.

Sarà bene dunque precisare che se la valutazione risorgimentale appare ormai antiquata e sommaria nella sua ingiusta univocità, altrettanto impropria ed infelice è la facile rivalutazione più recente compiuta da quegli studiosi che, sulla scia del Calcaterra, tendono ad allargare l'importanza del Barocco in senso categoriale fino a dare ad esso una assoluta supremazia anche su quelle regioni che per tradizione di studi e di interessi erano restate fuori o ai margini dell'effettivo movimento barocco. Quello che ci persuade meno in questi « panbarocchisti » (Marzot, Saccenti, Colapietra, Moretti) è il fatto che la loro rivalutazione di Firenze risulta, per così dire, « interessata », cioè intonata ad una esaltazione del Barocco così aprioristica da apparire metastorica.

D'altra parte l'unilateralità di questa interpretazione è dimostrata anche dalla profonda revisione del concetto di barocco che si va imponendo, non tanto sul piano teorico delle vecchie discussioni sulla positività o negatività del termine, quanto piuttosto sul piano di una più concreta periodizzazione entro il Seicento stesso, tale da proporre un quadro più mosso e veritiero di questo secolo, liberandolo dalle teologali sovrastrutture di una

---

* Si avverte che nel presente scritto le citazioni del Redi saranno indicate come segue: *Camb.* = F. Redi, *Lettere*, 3 voll. ed. Cambiagi, Firenze, 1779-95; *St.* = F. Redi, *Opere*, 7 voll., ed. Stasi, Napoli, 1778; *Livi* = F. Redi, *Opuscoli di storia naturale*, a cura di C. Livi, Firenze 1858, *Poesie* = F. Redi, *Poesie*, Firenze, 1883.

[1] Cfr. L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Bari, 1953, vol. I, p. 229.

critica aprioristicamente denigratrice o panegeristica. Ed è proprio sulla scia di questa nuova interpretazione più elastica e particolareggiata, più attenta alle varie situazioni regionali e alle loro individue tradizioni, che anche la civiltà di Firenze — condannata finora ad una partecipazione troppo marginale alla cultura del Seicento o forzatamente introdotta, con arbitrio astorico, in una compagine culturale da cui si tenne pure a dovuta distanza — riprende il posto che le compete nel suo secolo, in maggior coerenza con la tradizione letteraria che l'aveva preceduta.

A tale tradizione Firenze invero mantiene una sua particolare e non passiva fedeltà, anche nel momento in cui sembra solo attardarsi in forme anacronistiche e provinciali, mentre invece continua una sua lezione di classica moderazione, che, se l'ha tenuta lontana dal movimento marinista (dalla sua novità come dalle sue intemperanze astoriche), le ha anche permesso di conservare un posto previlegiato, una equidistanza non priva di fecondi svolgimenti.

Questa posizione di equilibrio si deve opportunamente sottolineare contro la storiografia ottocentesca, cui reagirono i « panbarocchisti » con l'eccesso inverso; essa insisteva troppo, con ingenua semplicità, sull'isolamento che caratterizzerebbe Firenze nei confronti delle altre regioni, dove il marinismo aveva fatto scuola, mentre al contrario Firenze, se non conobbe certe punte avanzate di tale « rivoluzione » del gusto letterario, non ne rimase del tutto al di fuori, ché anzi l'avvicinò in quelle forme che più le si confacevano, attuando, se così si può dire, una selezione congeniale ai gusti e alla tradizione tardo-rinascimentale, che essa continuava ad alimentare. Infatti, come vedremo, la letteratura fiorentina del Seicento, anche se ha perduto il primato rinascimentale, ha mantenuto una sua fisionomia e una sua funzione equilibratrice in nome proprio di una tale assimilazione elettiva e di una sua feconda reazione di fronte alla varietà degli influssi che le giungevano dall'esterno.

Questa fedeltà e nel contempo apertura della cultura fiorentina la si rileva anche studiando la sua più genuina espressione di conservatorismo linguistico, la « famigerata » Accademia della Crusca. Ben nota è la posizione iniziale della Crusca sotto le direttive del Salviati, legata ad un piano di riesumazione e glorificazione della lingua trecentesca, come egualmente nota è la disputa Tasso-Salviati e l'accanita ostilità dell'Accademia nei riguardi del poeta, con la conseguente esclusione dei testi tasseschi dalle citazioni del vocabolario. Ma, se questa avversione fiorentina per il Tasso aveva un significato storico nell'ultimo scorcio del Cinquecento, quando Firenze difendeva, sotto l'aspetto linguistico, tutta un'età letteraria di cui si reputava custode, tale significato venne naturalmente meno col prevalere della civiltà barocca e col conseguente spostarsi del centro della nostra letteratura nel meridione, e precisamente a Napoli,[2] il che naturalmente non avveniva

[2] Cfr. L. Russo, *La critica letteraria* cit., p. 240.

senza un qualche tentativo, più o meno felice, di resistenza da parte di Firenze. Del resto di questa situazione inquieta della Firenze cruscante si può avere un'idea esaminando le dispute che nella prima metà del Seicento si accesero intorno alla Crusca fra la prima e la seconda edizione del vocabolario. Naturalmente tali contrasti furono fecondi per lo stesso ambiente fiorentino e contribuirono la loro parte a far superare certe restrizioni ambientali ed anacronistiche e a rimuovere Firenze da posizioni ormai sterili e prive di significato.

Infatti l'ambiente fiorentino viene mutandosi, sotto l'apparente omogeneità accademica e perfino conformistica, per una lenta e moderata evoluzione di alcuni suoi letterati, che si assumevano il compito di incrinare la monolitica civiltà fiorentina con elementi di gusto barocco. Per cui il significato della cultura fiorentina non è quello di una cultura refrattaria ad assumere gli insegnamenti che la nuova età proponeva, ma quella di una tradizione che non ha ancora esaurito la sua carica vitale e la sa utilizzare non in una drastica opposizione di principio al « delirio » del secolo, ma nella cauta e sapiente assimilazione di certi motivi che, così selezionati, potranno entrare a far parte di quella stessa tradizione.

Orbene, se guardiamo agli autori più « moderni » della letteratura fiorentina di questo secolo, troviamo che essi sono i Paganino Gaudenzio, Nicola Villani e Benedetto Fioretti, esponenti di quella schiera di letterati seicenteschi, che con felice formula la più moderna storiografia ha definito « moderato-barocchi » (Franco Croce). Ed è appunto per opera di tali scrittori che a Firenze ebbe larga diffusione e simpatetico consenso l'opera di un poeta come il Chiabrera, in cui le audacie barocche trovavano sempre una pronta correzione nella educazione tardo-rinascimentale dell'autore. Non è infatti un caso che l'altro letterato più in vista e meglio accetto fra i fiorentini e fra gli stessi cruscanti fosse proprio lo Sforza Pallavicini, il teorico delle « spesse e modeste metafore », il quale godette in Firenze della stima di un Paganino Gaudenzio, fece valere la sua autorità nella correzione — dietro richiesta dell'autore — de « I saggi di naturali esperienze » del Magalotti, ed ebbe il raro previlegio di vedere annoverata anche la sua fra le poche opere non toscane citate dalla Crusca. Dunque questa penetrazione di letterati come il Pallavicino anche nella rocca della supremazia linguistica di Firenze ci dimostra che pur nella Crusca si stavano imponendo nuovi gusti e nuove idee, nel tentativo di superare posizioni prive ormai di ogni pregnanza storica.

Pertanto risulta inesatto pensare alla Crusca unicamente come ad un cenacolo di accademici oziosi e provinciali, attenti solo a conservare intatto il *thesaurus* della lingua fiorentina del Trecento, giacché la Crusca fu invece qualcosa di ben diverso, fu l'espressione direi quasi ufficiale del gusto poetico fiorentino, della sua evoluzione, della sua risoluzione in espressioni di critica letteraria, fu insomma un centro di raccolta e di scelta fra diversi atteggiamenti critici e poetici, che le venivano di volta in volta proposti.

Una testimonianza paradigmatica di questa nuova situazione in Firenze l'abbiamo proprio nelle idee letterarie e linguistiche di un tipico esponente della Crusca, che operò soprattutto dopo il 1640: Carlo Roberto Dati se polemizza infatti con la « licenza del secolo nostro » — come egli dice — e con « quei gusti depravati » che fanno « parere belli vocaboli barbari e mostruosi », secondo la nota polemica cruscante contro le innovazioni linguistiche in favore del purismo trecentesco, tuttavia è facile rilevare che egli in pratica si rifà ad autori più moderni, come il Chiabrera, il Testi e il detestato Tasso. Significativi sono per questo rispetto i suoi continui richiami e gli elogi al Tasso, oltre naturalmente che all'Ariosto, la difesa che egli fa di Dante contro le accuse di Giovanni della Casa, elogiando i « sentimenti e concetti meravigliosi » e le « maniere pellegrine e i bizzarri concetti di quel poema » (*Prose*, Venezia, 1856, p. 101 e 99), l'esaltazione del Campanella come « ingegno grande, anzi meraviglioso » (*ivi*, p. 140). Da ciò risulta con evidenza che il Dati ha subìto allettamenti di altra derivazione che non quelli esclusivamente fiorentini, cioè rappresenta una più moderna flessione del gusto verso le forme « pellegrine », « bizzarre » e « meravigliose », in modo che ci par lecito dire che in lui esista una contraddizione interna fra il linguista cruscante, troppo fedele alla propria tradizione municipale, e il letterato di gusto che ha subìto più vari influssi di stile e di forma.

Naturalmente si capisce con facilità che in una simile situazione inquieta ed aperta anche la ormai mitica ostilità contro il Tasso doveva cessare e sembrare inattuale ai cruscanti più avveduti. Infatti, come abbiamo visto per il Dati, anche in Firenze era ormai penetrato il magistero stilistico del Tasso, che non solo appariva a un non toscano come Ciro da Pers un maestro di lingua superiore agli stessi fiorentini, ma si era imposto, sempre sotto questo aspetto, anche a certi accademici come il Dati, il Redi e il Magalotti. Opportunamente dunque Ottavio Falconieri, rifacendosi all'autorità del Pallavicino, incitava Leopoldo de' Medici ad introdurre fra gli autori della Crusca anche il Tasso, mettendo in rilievo come fosse anacronistica questa ostilità contro un autore, che era ormai sulla bocca di tutti i fiorentini, anzi degli stessi cruscanti « i quali — diceva — non che abborriscono il nome del Tasso, parlano altamente de' suoi componimenti, e non meno dell'*Orlando* hanno sempre in bocca la *Gerusalemme* e l'*Aminta* ».[3] E con l'accettazione del Tasso fra i testi canonici, la Crusca ha formalmente sancito un nuovo indirizzo della civiltà letteraria fiorentina, dimostrando la capacità di questa di accogliere, entro i limiti dettati dalla sua tradizione, autori nuovi pur ripudiati in tempi recenti. Con tale accettazione Firenze esce ormai dalla posizione marginale e dubbia di un Gaudenzio o di un Villani, dove l'aveva confinata la troppo drastica eversione marinistica, per riacquistare un posto di primo piano (insieme a Milano e alla Roma della regina Cristina) come luogo di accentramento della cultura prearca-

[3] Cfr. *Lettere inedite di uomini illustri* raccolte da A. Fabroni, vol. II, 1773, pp. 248-59.

dica, tesa com'era a superare, senza però dimenticarlo, il marinismo, introducendolo in una più salda tradizione storica. Da questa nuova saldatura col passato riprenderà vigore in Firenze la non mai smessa venerazione per gli antichi scrittori, ripresa però ora con particolare opportunità storica, come polemica e reazione a certe troppo facili rivoluzioni astoriche. Pertanto bisogna ormai rinunciare al tradizionale giudizio secondo cui l'ossequio dei fiorentini verso la loro letteratura trecentesca sia indice solo della loro miopia ed arretratezza culturale, mentre fu prova di una loro maggiore maturità e consapevolezza del processo artistico, visto non come il prodotto di una geniale estemporaneità, ma come il frutto di un laborioso incontro, sempre nuovo anche se spesso ripetuto, con la tradizione che lo precede e in qualche maniera lo condiziona.

In tale quadro generale prende quindi una più vera luce anche la posizione di uno scienziato-letterato quale il Redi, che si potrebbe interpretare come il personaggio-chiave di questa situazione culturale, l'*arbiter litterarum* appartato, ma egualmente presente di questo movimento letterario tendente a creare un gusto, col riproporre la lezione del sano classicismo fiorentino.

Ma non va dimenticato innanzitutto quanto abbia influito su una personalità come quella del Redi, seriamente impegnata nella cultura scientifica del tempo, la formazione galileiana, cui egli rimase sempre fedele, sia nel riproporre il metodo empirico secondo l'interpretazione del Cimento, sia anche, in parte almeno, nel riprendere certe preferenze letterarie e perfino la tradizione stilistica. Infatti questa integrale interpretazione dello scienziato e del letterato (e quindi dell'uomo *in toto*) non solo ci permette di rivendicare al Redi contro le facili accuse moralistiche della nostra storiografia (Imbert, Giacosa ed anche Flora), un posto significativo nella storia della cultura scientifico-letteraria del Seicento e mettere in più vera luce pure la sua personalità storica e morale, ma di vedere anche una sutura fra due tradizioni e metodi di studio che sembrano così divergenti per non dire contrastanti. Infatti l'Accademia della Crusca e quella del Cimento, che possono sembrare i simboli di queste due posizioni ben lontane, trovano nella persona del Redi, partecipe di entrambe, un punto di armonico incontro sotto il segno di una duplice ma comune esigenza, quella della chiarezza metodologica e della evidenza linguistica.

Per ritornare poi alla personalità letteraria del Redi e alla sua importanza, si deve notare che proprio nell'epistolario del Redi, con i suoi molti e significativi corrispondenti, ritroviamo questo ambiente culturale composto di alcuni selezionati poeti e scrittori, che ubbidivano tutti a un certo comune, se pur empirico, programma letterario, i cui canoni riconoscevano principalmente appunto nell'opera poetico-critica dello stesso Redi.

Ed è proprio sotto l'arciconsolato del Redi che la Crusca riprende vigore, giungendo infine alla terza edizione del vocabolario, quella in cui il Tasso viene introdotto definitivamente. Ma sotto questa direzione illuminata e sa-

piente anche la stessa tradizione cruscante, legata ad un purismo vieto e sorpassato, subisce delle notevoli variazioni; infatti il programma dell'Accademia si tramuta ora, secondo la vicenda di una Crusca ondeggiante fra normatività linguistica e critica letteraria, da teorema linguistico in una vera e propria teorica poetica: espressione concreta del fermento che spinge artisti e letterati a cercare soluzioni espressive lontane dalle intemperanze barocche, tendenti piuttosto a riallacciarsi ai valori di lingua e di stile della tradizione classica.

Il Redi cruscante si mostra naturalmente convinto della superiorità linguistica del « buon secolo », ma non crede agli anacronistici piani di coloro che tentano di rinverdire tale gloria passata con l'uso di parole arcaiche, uso che, ad esempio, egli non ammette quando rimprovera al padre Truxes il fatto che egli si valga « di alcune voci antiche senza necessità » (*St.*, V, 78-9). D'altra parte lo stesso Redi non solo restringe molto il compito e i fini del vocabolario, precisando che « il primo e principale fine de' vocabolari non è lo insegnare le lingue, ma lo spiegare i significati delle voci e la loro forza » (*ibidem*), ma ammette perfino una larga scelta di parole non auliche, cioè anche quelle « canonizzate dall'uso », oltre a quelle « accettate da' buoni scrittori del miglior secolo » (*Camb.*, I, 172-3). Ma il Redi anche in questi luoghi insiste soprattutto sull'aspetto stilistico, letterario di tali questioni linguistiche e sa sempre trasformare un problema di vocaboli in un problema espressivo: sia quando parla, come sopra, della « forza » delle parole; sia quando giustifica l'uso moderato di certe forme arcaiche solo se — dice — « consolidate con circostanti convenienze », cosicché possano rendere « un nobile sentimento spirante maestosa riverenza » (*St., loc. cit.*); sia quando insiste sulla necessità che le parole vengano adoperate « adorne dal conveniente corredo di accompagnature, e quel che più importa poste nel loro luogo » (*Camb., loc. cit.*).

Si può quindi concludere che fu proprio sotto l'arciconsolato del Redi che la Crusca, ormai capace di accettare fra i suoi autori anche il Tasso, abbandona il disegno esclusivo di mantenere intatta una eredità linguistica incorruttibile, per assumersi il compito di restaurare quel gusto per la tradizione non solo linguistica, ma anche stilistica, che la poesia barocca aveva in parte disperso. Perciò si comprende come la Crusca rediana sia diventata, nell'ultimo scorcio del Seicento, un centro di notevole importanza per quei letterati e poeti — anche non fiorentini —, che, pur avendo partecipato al movimento marinista, cercavano allora una poetica su cui orientare la loro opera di rinnovamento. In armonia con questo ufficio anche letterario della Crusca il Redi si premurava di dare a certi suoi giudizi un tono quasi collegiale (« Né questo sentimento è di me solo, ma ancora de' Cavalieri Letterati che qui in Firenze, e nell'Accademia della Crusca, si ritrovano » *Camb.*, III, 141); analogamente un poeta come il Maggi scriveva di stimare « grande, grandissimo » l'onore, fattogli da « cotesta gloriosissima » Accademia, di ammetterlo fra i suoi soci.

Se si passa ora ad una analisi più minuta, due canoni ci si presentano come fondamentali nella poetica rediana: quello della regolarità stilistica e quello della chiarezza. Sul tema della chiarezza il Redi ritorna con insistenza quasi ossessiva, così quando lamenta un « poco di oscurità », la « non piena evidenza » di certi scritti, come quando ricorda che « Galileo lodava più di ogni altro poema quello dell'Ariosto perché egli era egualmente inteso e col medesimo sapore, e da' grandi letterati e dalle persone idiote del più basso volgo » (*St.*, I, 66). Riguardo alla regolarità il Redi insiste con particolare attenzione ed efficacia nella correzione di ogni improprietà linguistica e grammaticale dei componimenti sottoposti al suo giudizio e si sofferma con gusto tutto toscano sulla stesura metrica e sulla proprietà compositiva di una canzone, di una strofe, di un verso e della sua ubicazione più o meno appropriata nel contesto poetico, che, per esser perfetto, deve avere tutti i requisiti di un'articolazione vivace, ma composta e solida, essere cioè — come egli dice — « ben tirato », dotato di « meravigliosa unità » (*Camb.*, I, 216), in maniera tale che un « pensiero nasca dall'altro » (*Camb.*, II, 449).

Alla luce di queste preferenze si capisce anche il significato che ha nelle pagine rediane il richiamo al Petrarca come modello da proporre ai poeti contemporanei, cioè il rifarsi non tanto ad un poeta a lui congenialmente vicino, quanto piuttosto ad un paradigma linguistico-compositivo della più assoluta regolarità anche esteriore. Al confronto col Petrarca appunto il Redi si rifà quando vuol tessere un elogio impegnativo, come ancora petrarchesco è per lui il modello insuperabile del sonetto italiano, che egli pensa debba essere richiamato di contro ai « molti versificatori del dì d'oggi », cui, quando sovviene « qualche pensiero che abbia del pellegrino e del frizzante a' loro gusti, vi adattano subito un concetto per un loro sonetto, onde osserviamo soventemente i primi quaternari, e tal volta il primo terzetto, di una tessitura, non come quella del Petrarca e degli altri migliori poeti, ma bensì rada di concetti e di nobili sentenze, e finalmente ripiena di parole e non altrimenti di cose, e solamente per condursi a que' ultimi versi, che furono la cagione e il principio del Sonetto.... » (*Livi*, 20).

Da quest'ultimo significativo brano non solo si ricava la presenza polemica di un Petrarca di contro alla moda secentesca, ma l'impegno morale (il richiamo ai « concetti », alle « cose » e alle « nobili sentenze ») che in Redi faceva tutt'uno con la precedente polemica letteraria. Perché infatti va detto che il Redi, pur non abbandonandosi mai a dichiarazioni apertamente polemiche o asseverative, ebbe ben chiara l'idea che si stava iniziando una nuova *ars dictandi*, in opposizione tacita se non espressa con la moda precedente. Al riguardo si possono trovare, nell'epistolario rediano, alcune asserzioni indubbie, che ci permettono di chiarire come il Redi, pur nella sua modestia quasi conformistica, sapesse indicare la via da seguire a chi cercava nuove soluzioni, dopo che le innovazioni marinistiche avevano fatto il loro tempo. A un suo corrispondente, dopo averlo elogiato per aver intrapreso la strada, che — come egli dice — « ci fu aperta e mostrata dal divino

Petrarca », così aggiunge: « La seguiti Vs. Illustriss. francamente, e procuri di non la smarrire lusingato dalle ingannevoli voci di p o c o a v v e d u t i m o d e r n i » (*Camb.*, II, 391); e in un'altra occasione loda un giovane perché « si vede — dice — che si va mettendo sulla buona strada » (*Camb.*, III, 41), come altrove benedice « la penna del signor Milani » cui si dovrebbe il merito di aver fatto rifiorire « in Roma la buona e pura maniera di poetare » (*ivi*, 291).

D'altra parte questa coscienza del rinnovamento letterario che si stava imponendo dopo e contro il movimento marinista è nel Redi coscienza anche di un concomitante rinnovamento morale e di conseguenza la sua polemica, pur rimanendo nel campo letterario, tende spesso a proporre anche nuovi temi e nuove modalità, che rispecchiano un altro e più solido impegno umano del poeta. Giustamente infatti critici come Walter Binni e Franco Croce hanno messo in rilievo la positività della cultura fiorentina, che consiste anche — pensiamo — in questo nuovo orientamento morale dato all'attività letteraria in una direzione di diretto impegno etico, sia contro le allegorie di ispirazione controriformistica sia contro la raffinata e lasciva poesia dei miti e delle forme. Si vedano a questo proposito non solo i richiami del Redi al divino e casto Petrarca, e la sua ammirazione per i poeti di « sacri, morali e politici sonetti e canzoni » come il Maggi e il De Lemene (di cui elogia « la nobiltà dei.... pensieri »), ma anche il sonetto così insolitamente *engagé* e perfin duro nel quale si scaglia contro i « sozzi profanatori, indegni ed empi » che avevano intorbidato « d'un lascivo velen » le acque d'Ippocrene, incoronando « l'impudica fronte » con una « ghirlanda oscena » (*Poesie*, son. LXXIII), tutti elementi che rivelano un ben preciso indirizzo della moralità oltre che del gusto rediano.

Ma per meglio caratterizzare la poetica rediana sarà bene passare in rassegna i giudizi e le preferenze del medico aretino nei riguardi dei vari autori precedenti o a lui contemporanei. In realtà crediamo che questi riferimenti siano particolarmente utili sia perché rappresentano, su un piano ben concreto, l'espressione più valida, pur nella sua varietà, della riflessione estetico-critica del Redi, sia perché indicano, sotto fini richiami e variati giudizi, le fila di un sottinteso discorso che doveva presiedere al gusto e al giudizio rediano, in una fitta trama di motivi, che può apparire quasi come la base di una più solida architettura di gusto e di mente.

Non molto significativa, a dire il vero, è la palese simpatia del Redi per Dante, anche se è stata interpretata come una prova positiva di capacità critica (Cosmo). Infatti è ben noto che in Firenze, anche nel Seicento — secolo notoriamente poco aperto verso la poesia dell'Alighieri —, l'opera di Dante era oggetto di unanime ammirazione; ed anzi si deve notare che le lodi rediane sono a questo proposito piuttosto scialbe, anche se molto diffuse, né dimostrano alcun interesse storico, come invece ritroviamo nell'intrepida difesa del Dati contro Monsignor della Casa, dove il letterato fiorentino ci dimostra, con i suoi epiteti così « moderni » ed « impegnati », l'attua-

lità (se così si può dire) della sua critica. Non è certo un caso che in tutta l'opera rediana non si incontri mai un'espressione che dimostri una vera penetrazione dell'opera dantesca: ed anzi l'autore, se cita spesso versi della *Commedia*, lo fa si può dire in forma abitudinaria, e presentandoli più come testimonianze scientifiche o motti moraleggianti che come vera poesia, sentita come tale. Più interessanti sono, ai fini della nostra ricerca, i giudizi rediani sul Tasso e sull'Ariosto: è facile dedurre dalle larghe citazioni ariostesche che il Redi nutrisse una speciale ed anche naturale simpatia per il poeta dell'*Orlando Furioso*; ma — d'altra parte — nessun indizio abbiamo della tradizionale antipatia per il Tasso. Infatti il Redi cita con frequenza anche questo poeta ed una volta — introducendo alcune sue ottave — lo presenta come «il grandissimo Epico toscano», espressione che può meravigliare, soprattutto se messa a confronto con l'altra, quasi identica, a proposito dell'Ariosto, di «grand'epico di Ferrara» (presente, questa, anche nel Dati).

Inoltre, come si è già in parte visto, il Redi partecipa della generale simpatia dei toscani per i moderato-barocchi, e fra questi in special modo per il Testi, per il Pallavicino; e, soprattutto, per il Chiabrera, che il Redi cita sovente con ammirazione, mostrando però di allontanarsene, quando nota in lui la mancanza di «un non so che di più forte e più nervuto» (*Camb.*, II, 271), secondo quella flessione particolare del suo gusto più altamente intonato, che ritroveremo. Oltre poi alla simpatia rediana per i poeti come il De Lemene e il Maggi, in coerenza con il suo piano di moralizzazione letteraria (che da Firenze passerà poi nella prima poetica arcadica), interessante appare la corrispondenza del Redi col Magalotti, che rivela, al di là delle intimità biografiche dei due letterati, quelle notevoli differenze di gusto e di preferenze letterarie che ritroviamo concretizzate nelle rispettive espressioni artistiche. Si veda, ad esempio, quante volte il Redi rimproveri all'amico la «oscurità o non piena evidenza» dei suoi scritti; ma con questo rimprovero il medico aretino non intendeva solo, ci sembra, accusare una scarsa comprensibilità del testo magalottiano — alla quale, pure, da buon toscano era attaccato —, ma rivendicare un canone fondamentale della sua poetica classica, ariostesca, secondo la quale la «facilità» e l'«evidenza» gli sembravano i requisiti primi del vero poeta, se così scriveva al Magalotti di un suo sonetto: «Ci avrei voluto un tantino più di facilità ne' due terzetti. Ma questa benedetta facilità la dà a' poeti il fato: imperroché il nostro sudare molte volte non arriva ad ottenerla» (*St.*, VI, 204).

Ma va subito aggiunto che, se il Redi sente in questo caso la necessità di riproporre una esigenza fondamentale della tradizione toscana, non per questo si può dedurre da ciò che il suo gusto non si fosse arricchito di una maggiore vivacità espressiva, di una più spiccata simpatia per la poesia vivace e «spiritosa», oltre che sostenuta ed elevata, in significativa vicinanza con le teorie e le realizzazioni moderato-barocche. Ben a ragione il Binni mette in evidenza che nel Redi vi è un amore fondamentale per la

« chiarezza », la « misura » e il « ripudio di concettismo e di abuso di metafore », rilevando però anche una corrispettiva antipatia per la « chiarezza senza anima ». Ed è infatti facile notare che le più aperte preferenze rediane vanno proprio ai componimenti « più grandi e più nervuti » (*Camb.*, III, 50), « vivi e brillanti » e « sostenuti » (*Camb.*, I, 139), per quelle opere in cui un tono omogeneamente elevato si unisca ad una articolazione metrica vivace e padrona delle leggi armoniche.

Se si continua a scorrere l'epistolario (documento importantissimo, quasi, si potrebbe dire, la « summa » o il breviario della poetica rediana, atto, pur entro i limiti di una stretta caratterizzazione empirico-critica, a testimoniare con sufficiente rigore il programma letterario del nostro autore) si ha la possibilità di vedere incarnato (pur con evidente ingenuità) il programma teorico del Redi in un modello concreto, che il « fortunato » critico e teorico esalta ditirambicamente. Tale modello-idolo del suo interesse è il Filicaia, che ha, agli occhi del Redi, la fondamentale virtù di sollevare il tono dei suoi scritti al di sopra del prosastico — secondo, d'altra parte, l'intenzione del Filicaia stesso —, in coerenza con quegli stessi presupposti di elevatezza e maestà di dizione che il Redi poneva alla base della vera poesia. Egli accetta infatti, ed anzi ammira le ambizioni epico-storiche e bibliche che sorreggevano la macchinosa canzone del suo autore, sempre inserendole in quella sua aspirazione ad una poesia più impegnata e moralmente elevata. Si veda a tale proposito questa chiara ed insolitamente entusiastica testimonianza del favore rediano per il Filicaia: « Qui mi sorprende un entusiasmo: e grido. E perché non è oggi vivo Traiano Boccalini? Potrebbe il Boccalini dirne cose grandi ne' suoi Ragguagli e potrebbe giustamente esagerare la forza della poesia, quando veramente ella sia a l t a , n o b i l e , e g i u d i z i o s a » (*Camb.*, I, 113).

E già nella corrispondenza col Magalotti il Redi aveva chiaramente precisato come il suo favore andasse a componimenti non solo « alti », ma anche mossi e vivaci rimproverando all'amico che certe sue quartine fossero « brutte, lerce, svenevoli e quel che più importa s e n z a s p i r i t o e m e l e n s e » (*Camb.*, II, 321), altrove le dice « lonze lonze » (*ivi*, 218). D'altra parte del Magalotti il Redi esalta apertamente alcuni pregi, come i « pensieri nobili, pellegrini, robusti » (*ivi*, 246 e 305), che troviamo abitualmente osannati dal nostro autore rispetto all'opera del Filicaia. Questo poeta riuniva infatti, per il Redi, tutti i requisiti richiesti dalla sua poetica: la capacità di cantare nobili imprese, la nobiltà, anzi « maestà », della sua musa, che spingevano il Redi ad elogiare apertamente una « nobile, alta, pia e religiosa Canzone » del Filicaia (*Camb.*, III, 35), in cui è ben felice di ritrovare quella « evidenza e forza » consigliate ai suoi corrispondenti, insieme alla « natural gentilezza » e ai « robustissimi concetti » (*Camb.*, I, 156) che dovrebbero animare l'organismo delle opere « ben condotte con meravigliosa unità » (*ivi*, 216). E a questa unità d'insieme il Redi, come sappiamo, teneva in particolare modo, soprattutto se era accompagnata da una « nobilissima chiusa » che armonica-

mente compendiasse e concludesse la regolarità di un componimento « ben tirato ». D'altra parte questo amore per la regolarità compositiva si univa, nel suo elogio del Filicaia, ad un vero entusiasmo critico, da cui risulta chiaramente che tale poeta era per lui sì un sapiente costruttore di architetture metriche senza eccessi né aberrazioni di prospettiva, e non un freddo retore, ma anche il poeta più grande e coerente alla tradizione toscana, tanto che il Redi giunse a dargli la palma « intorno al Primato de' Poeti Lirici Toscani nel nostro corrente secolo » (*Camb.*, I, 139) e a dire con commozione che « uno de' più nobili Profeti del Vecchio Testamento.... non avrebbe potuto scrivere né più maestosamente né con più decorosa e santa umiltà di quella con cui V. S. Illustriss. ha disteso la sua Canzone » (*St.*, V, 118).

Ma abbiamo anche altre testimonianze da cui trapela come il Redi amasse un'arte ben diversa da quella ispirata dalla fredda compostezza accademica, come i suoi elogi per i « vivacissimi » sonetti del Lazzarelli (*Camb.*, III, 150) e per la « ruvidezza e non curanza » dei sonetti del Bellini, per non parlare della profonda ed amorevole conoscenza che il Redi, come è noto,[4] aveva delle opere dialettali di un Basile, di uno Sgruttendiu e di un Fasano (*St.*, VI, 227), penetrate ormai anche in Firenze, cittadella della letteratura aulica ed aristocratica.

Tuttavia, dovendo concludere, si deve dire che per il Redi, che pur ammetteva (e concretamente usava) certi artifici metrici e lessicali e certe vivacità espressive, un senso vigile e sapiente della poesia, che non conosce abbandoni grettamente psicologici né *raptus* lirici, deve guidare e dominare la orditura compatta, anche se mossa, della composizione. La poetica rediana insomma, se non dimentica le « vivezze », i pensieri pellegrini, robusti, espressivi e non « lonzi », tuttavia batte l'accento soprattutto sull'elemento « giudizioso » che rende i componimenti « ben tirati », conclusi armonicamente nella forma come nel contenuto, cioè esalta il discernimento intellettivo che sa dominare la materia anche nella forma esteriore, sa rendere « evidente » e « facile » ogni motivo di ispirazione. In una parola aspira a vedere attuata nell'opera di perfetta poesia l'evidenza ariostesca, ma divenuta tale da inglobare, almeno teoricamente, la più mossa e morbida (« spiritosa ») movenza tassesca ed anche chiabreresca.

Si veda a questo proposito come il Redi, nelle « Annotazioni al *Bacco in Toscana* » accetti e giustifichi l'uso di « parole bizzarre e capricciose », che esprimessero quella grazia che alcuni poeti, troppo incauti, come Benedetto Fioretti, avevano disperso, avendo seminato « tali voci non con la mano, ma col sacco » (*Poesie*, 400); donde risulta chiaro che il Redi anche quando ammette qualche bizzarria stilistica, si preoccupa di rendere noto che ciò che veramente lo interessa non è tanto la novità dell'artificio in sé quanto la misura sapiente che deve presiedere all'uso parco ed appropriato di tali forme nuove e « capricciose ». Tale cautela espressiva la si può ancor meglio

[4] Cfr. B. Croce, *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, 1927, serie I, p. 227.

comprovare con l'uso che il Redi ammette dei diminuitivi, anzi « dei diminuitivi dei diminuitivi insino alla terza generazione » (*ivi*, 267) che sono da « noverarsi fra le ricchezze delle lingue », avvertendo però subito che ciò vale solo « se con f i n e z z a d i g i u d i z i o e a t e m p o e a l u o g o sieno poste in uso » (*ivi*, 268): parole che potrebbero, oserei dire, riassumere simbolicamente tutta la poetica rediana, nella sua adesione a certe forme di animazione piccolo-barocca e nella corrispettiva funzione assegnata al « giudizio », di misura classica e di equilibrio formale, senza la quale si rischiava di disperdere quel primo pregio che hanno le opere d'arte, quella eleganza (« gentilezza », per dirla in termini rediani) che non è vuoto ornamentalismo marginale, ma il segno di una più intima armonia, intesa come classica misura ed espressività animata, equidistante tanto dalla freddezza accademica come da quegli eccessi barocchi che avevano fatto dimenticare l'eredità rinascimentale.

D'altra parte alla luce di queste espressioni teoriche ci è data anche la possibilità di meglio cogliere l'*animus* letterario che presiede ad un'opera come il *Bacco in Toscana*. La critica ha finora troppo insistito, nell'interpretare il carattere del ditirambo rediano, in una scepsi di poesia-non poesia, in un tentativo cioè che diede l'unico risultato di rilevarne la felicità tonale, senza però tacerne anche la fondamentale aliricità. Ma la verità è che tale pretesa è ingiusta nella esigenza prima che la ispira, in quanto il ditirambo fu per il Redi non tanto una felice prova estemporanea, quanto la programmatica esercitazione di un letterato che tentava di concretamente riaffermare sulla carta ciò che andava dicendo teoricamente. Ed impegnava in questa sua prova il suo gusto, tutto toscano, di linguista che tenta una avventura lessicale e, nello stesso tempo, la sua coscienza di teorico che lancia il suo ben ponderato manifesto letterario, in armonia con una generale aspettazione da parte di uomini a lui congeniali e partecipi di uno stesso gusto poetico. Ma in circolare e più profonda armonia con i presupposti della sua poetica classica ci sembra soprattutto la prosa scientifica del nostro autore, quella prosa che appariva tanto « strana » nella sua « obbiettività » a un critico fine come il Pancrazi, perché — pensiamo — modulata su una materia così lontana dai suoi interessi e secondo una gamma espressiva e psicologica troppo estranea alla sua educazione e sensibilità. Giacché è proprio rifacendosi alle preferenze letterarie e alle premesse teoriche del Redi che noi possiamo parlare di una fondamentale impronta classica della sua prosa, intendendosi in questo caso per classicismo lo stesso modulo espressivo rediano: il che vuol dire adesione alla natura, gusto, letterario e sapiente, della descrizione *in vitro*, senza increspature sentimentali né di meraviglia né di abbandono lirico, insomma piacere dell'autoappagamento analitico-lirico, senza bisogno di ricorrere ad allettamenti di altra natura.

Bisogna quindi dimenticare quanto infelice ci appaia oggi il giudizio critico del Redi riguardo al Filicaia e scoprire invece le intime necessità che lo generarono, insomma rivelarne il significato storico, che ci aiuta a pene-

trare le esigenze di un gusto, determinate da tutta una tradizione, in un particolare momento critico come questo fra barocco ed arcadia. Infatti questa che a noi più sereni e meno travagliati lettori appare oggi una aberrazione critica, la si può capire se si tiene presente che in ambienti come questo di Firenze, saturi di sedimenti e fermenti culturali, spesso capita che sorga solo una poesia intellettuale, riflesso significativo di una poetica diffusa, più che una produzione spontanea o per lo meno sufficientemente slegata da ogni programma teorico di cultura letteraria.

In questo fervido momento di discussioni estetico-letterarie che significò appunto il passaggio dal moderato-barocco alla prearcadia, Firenze fu un centro di mediazione feconda fra queste due età e cercò di attuare programmaticamente un piano teorico che significasse il superamento del marinismo. In tale ambiente il Redi appare la personalità più rilevante e sicuramente indirizzata verso tale rinnovamento con piena coscienza teorico-critica, come ci rivelano i suoi sparsi ma conseguenti giudizi e proposizioni letterarie. È naturale quindi che il teorico cercasse, guardandosi intorno, di trovare una attuazione concreta dei suoi postulati e si illudesse di trovarla in un poeta-letterato a lui vicino per intenzioni (o ambizioni) letterarie oltre che per gusto e tradizione. D'altra parte è significativo che oltre il Redi, altri notevoli letterati abbiano peccato di una ingenua fiducia di questo tipo; ed è il caso, ad esempio, del Pallavicino che vide nel Ciampoli il più grande poeta del suo tempo o del Gravina che, più tardi, esaltò nell'*Endimione* l'inizio di una nuova era poetica.

Ma questo fenomeno stesso, di teorici che riverberano la loro problematica sui poeti, ingrandendone la statura, è già un segno evidente dell'importanza che in questo periodo di formazione prearcadica ha non tanto la poesia spiegata e viva, ma il fermento intellettuale che la precede e la prepara. Per questo motivo infatti gli storici della nostra letteratura sono costretti a studiare per tale età non tanto gli artisti militanti ed « ingenui », quanto quei preannunciatori di teorie estetiche (i « preesteti », come il Pallavicino) che con il loro pensiero, non sempre organicamente coerente né perfettamente formulato (ed è proprio il caso del Redi), hanno saputo, superando le intemperanze del « delirio » barocco, creare, su un piano di critica empirica e di gusto, una nuova e più matura tradizione letteraria, meritandosi il titolo di « mantenitori del buon gusto », come appunto scriveva il Malpighi al Redi, per rendergli — diceva — quella « giustizia ch'ogni uomo di buon cuore Le fa » (*St.*, V, 238).

CARLO ALBERTO MADRIGNANI

LA STORIOGRAFIA NAPOLETANA DEL SECONDO CINQUECENTO

Chi entri nell'insigne chiesa napoletana di S. Maria la Nova, eretta dall'ordine francescano in luogo di quella abbattuta alla fine del XIII secolo per far posto a Castel Nuovo, e s'inoltri nella grande cappella laterale sinistra, dove sono conservati i resti corporei di san Giacomo della Marca, scorge, ai fianchi dell'altare, due sobrie ma imponenti sepolture, che sembrano simboleggiare severamente una delle date più memorabili nella storia della città, e del Regno. In quegli avelli riposano infatti monsignor Odetto de Foix, marchese di Lautrec, e Pietro Navarro, il vecchio e famoso suo luogotenente, ivi onorati, dopo lunga e colpevole dimenticanza,[1] dalla pietà di un vincitore, Consalvo Ferrando de Cordova, principe di Sessa, nipote del Gran Capitano, il quale, « *humanarum miseriarum memor* » (come si legge in una delle due iscrizioni), volle eternare il ricordo di quei due personaggi dalla cui virtù il dominio spagnolo nel Mezzogiorno era stato condotto presso all'estrema rovina « *cum hoc in se habeat praeclara virtus Ut vel in hoste sit admirabilis* ».

La spedizione del Lautrec, infatti, con la sua precipitosa e miserevole fine nell'agosto 1528,[2] aveva segnato la chiusura definitiva di una pagina della storia meridionale, aperta drammaticamente alla fine del secolo precedente con la calata di Carlo VIII, ma che trovava i suoi precedenti, le sue scaturigini, lontano nel tempo, forse fin nella prima e spaventosa incursione di Lodovico d'Ungheria, sceso nel 1348 a vendicare la morte tenebrosa del fratello Andrea sulla regina Giovanna e sui suoi complici, più o meno presunti, di Taranto e di Durazzo. Da quell'epoca infatti il Regno, solidamente assestato per oltre un

---

[1] Ne parla con biasimo il Giovio nel libro XXVI delle *Historie del suo tempo* (volte in italiano da Ludovico Domenichi in Venezia, 1555). Vedi anche il libro XIX della *Storia d'Italia* del Guicciardini sul quale è largamente condotta la *Historia della città e regno di Napoli* di Gian Antonio Summonte, per la parte che ci riguarda (i primi sei libri editi in Napoli, 1601, da Gian Jacopo Carlino; i successivi da Francesco Savio, 1640). Leggiamo in VII, 62 una colorita descrizione delle battute finali dell'impresa: « Gli alloggiamenti de' Franzesi, che non erano da nessuno difesi, dagl'Imperiali assaliti furono e saccheggiati, con meraviglia grande di coloro che predavano, perché oltre l'infinite armi e pezzi d'artiglieria che si trovarono, per tutto eran distesi Franzesi ammalati che stavan per morire, e dentro i padiglioni vi eran nate l'herbe in segno della perdita loro ».

[2] Un'efficace pittura della sensazione di profondo sgomento diffusasi tra i regnicoli all'appressarsi del numerosissimo esercito del Lautrec è nel libro XIII degli *Annali della città dell'Aquila*, di Berardino Cirillo (Roma, Giulio Accolti, 1570, ma scritti trent'anni prima) dei quali torneremo a parlare. La città abruzzese era stata saccheggiata a tradimento dalle bande nere di Orazio Baglioni, mentre il Navarro aveva passato a fil di spada tremila persone a Melfi. Questi esempi dell'immanità francese si collegavano al mai spento ricordo del crudelissimo sacco di Capua, del 24 luglio 1501 (di cui Agostino Pascale stampava, senza data né luogo, un concitato resoconto, edito nuovamente nel 1684 dal famoso Antonio Bulifon) ad instillare nelle popolazioni un ostile terrore contro quegli inumani procedimenti di guerra.

sessantennio, dopo il Vespro, nel suo troncone continentale, aveva vissuto una storia pressoché ininterrotta d'interferenze straniere, francesi o ungheresi o aragonesi che fossero, raggiungendo soltanto nel tardo Quattrocento, dopo la giornata campale di Troia,[3] una situazione di autentico consolidamento nazionale, sul quale Ferrante aveva voluto inserire una nota schiettamente economica, con l'attività di monopolio commerciale favorita in Francesco Coppola,[4] mentre Alfonso di Calabria aveva impostato la sua politica sulla legislazione statutaria concessa alle città demaniali e sulla lotta spietata contro il grande feudalesimo. Le due concezioni, sottilmente pur se oscuramente antitetiche, erano venute in urto ed in crisi all'epoca della congiura dei baroni, che aveva segnato il trionfo della tesi di Alfonso, e perciò l'inizio di un autentico sistema assolutistico, di stampo schiettamente europeo.[5] L'invasione francese era sopravvenuta tuttavia allorché questo processo era appena agli inizi, e per di più indebolito dalla scomparsa di Ferrante, la cui consumata prudenza forse meglio dell'impetuosità naturale del figlio avrebbe giovato a stringere quei legami tra Corte e borghesie locali che Alfonso vagheggiava con ambizioso disegno, ma una volta soppresso l'ostacolo della giurisdizione baronale e del grande capitalismo monopolistico del conte di Sarno. Questo vastissimo vuoto venutosi a creare viceversa tra il centro e la periferia non poté più essere colmato, prima a causa d'incessanti guerre e sommovimenti, più tardi, appunto dopo la spedizione del Lautrec, per il difetto di fondo della politica spagnola nel Mezzogiorno, paga di aver fiaccato, o meglio finito di fiaccare, la politica autonoma dei baroni, ma senza che al suo posto venisse sollecitata una qualsiasi attività economica delle città demaniali e dei ceti medi e artigiani della capitale. Questo stato di cose si sarebbe protratto tra alti e bassi, e sporadici tentativi di riforma, come quello del conte di Lemos ai primi del Seicento, fino alla grande crisi compresa nel movimentato decennio che va da Masaniello alla tragica peste del 1656, dopo la quale veramente può dirsi che la cultura napoletana rinasca e si affermi con caratteri propri, mentre il ceto forense acquista coscienza definita del suo ruolo nell'organismo dello Stato, e nella stessa aristocrazia si diffondono fermenti d'iniziativa e di novità.

---

[3] Effigiata, com'è noto, nella gran porta di bronzo di Castel Nuovo, col commento di un verso significatissimo « Troia nostro dedit requiem finemque labori ». Con la vittoria di Alessandro Sforza su Jacopo Piccinino, infatti, il 18 agosto 1462, il Regno fu definitivamente liberato, dopo la parentesi del quindicennio alfonsino, dalla minaccia degli Angiò.

[4] Su questa eccezionale figura, che dovremo tornare a considerare a proposito del ritratto fornitone dal Porzio, manca una monografia compiuta che ne inquadri l'attività economica sullo sfondo della polemica liberista tenuta viva dal suo capitalissimo nemico Diomede Carafa, conte di Maddaloni (anche a proposito del quale è invecchiato lo studio di Tommaso Persico, Pierro, 1899). Sul conte di Sarno interessano come diligentissima introduzione documentaria gli scritti della compianta Irma Schiappoli (*Il conte di Sarno - Contributo alla storia della congiura dei baroni*, « Archivio Storico delle Provincie Napoletane », N. S., XXII, 1936, pp. 15-115, e *La marina degli Aragonesi di Napoli*, idem, XXVI, 1940, pp. 7-65, e XXVII, 1941, pp. 7-36).

[5] Chi scrive si propone di lumeggiare in altra sede questi concetti, che qui si accennano necessariamente di volo.

Se anche tutto ciò non poteva ovviamente prevedersi da parte della generazione che assisteva adolescente al disfacimento dell'armata cristianissima ed alla vigorosa repressione militare imposta dal principe d'Orange prima di partire per il campo d'assedio di Firenze, è altrettanto indubbio che gli spiriti più pensosi si resero benissimo conto di che cosa quegli avvenimenti stessero a significare. In un modo o nell'altro, piattaforma francese per l'espansione in Oriente o antemurale spagnolo contro la minaccia del Turco,[6] il Regno doveva assumersi un ruolo complementare, di passaggio o d'introduzione ad una politica di più vasto respiro, non solo senza indipendenza concreta, ma senza neppure la confortante coscienza di essere in qualche modo al centro politico e strategico degli avvenimenti. Un qualche sintomo di questa possibile ripresa di funzione egemonica nel Mediterraneo da parte di Napoli, come centro irradiante ed espansivo della monarchia absburgica, si ebbe forse con le imprese africane di Carlo V. E non è azzardato pensare che una confusa riconoscenza per questa supposta investitura primaziale fosse al fondo delle memorande accoglienze che la città tributò all'imperatore allorché questi, sul declinare del 1535, parve costituirla vistosamente, con un soggiorno di quattro mesi, centro eminente dei suoi dominî.[7] Le vicende tedesche e quelle internazionali, congiunte con l'autoritaria opera di governo perseguita dal viceré Toledo, non tardarono a convincere d'illusorie queste speranze. Il regno indipendente era veramente finito, e gli uomini insigni che ne avevano vissuto le ultime, tempestose vicende, scendevano l'uno dopo l'altro nella tomba.

Proprio mentre le armi francesi stringevano la capitale, la conversazione di due fra i più illustri sopravvissuti, Jacopo Sannazzaro e Luigi Poderico, infiammava l'animo di un giovane cavaliere, rifugiatosi con loro nella quiete campestre, Angelo Di Costanzo, a meditare sulle vicende della patria

---

[6] Come si sa, queste idee sulla funzione strategica affidata da Madrid al Regno, vivamente impugnate dal Croce, sono state di recente riprese dal Pepe, *Il Mezzogiorno d'Italia sotto gli Spagnoli*, Sansoni, 1952. Senza dubbio, almeno fino a Lepanto, le prospettive di una soluzione mediterranea dei disegni egemonici degli Absburgo rimasero apertissime: né può pensarsi che potesse prevedersi di decenni il trasferimento della zona di frizione sul Danubio, ed il risorgere del Reno come nodo vitale nei conflitti di supremazia europei. Sicché il ruolo periferico attribuito al Napoletano — e che valse ad esso un secolo e mezzo di pace — deve considerarsi più come un portato obiettivo dell'evolversi della situazione che come il maturarsi di un disegno spagnolo a lunga scadenza. D'altronde, i Turchi ad Otranto nel 1480 non erano un ricordo favoloso: e dal napoletano Sant'Elmo poterono vedersi più d'una volta gli incendi appiccati dai barbareschi a Pozzuoli ed a Sorrento.

[7] Il soggiorno napoletano di Carlo V, e soprattutto la sua entrata trionfale, con gli innumerevoli apparecchi a ciò predisposti, il 25 novembre 1535, sono narrati dalla maggior parte degli scrittori di cui ci occupiamo, più diffusamente da Tommaso Costo nelle sue *Giunte* al *Compendio dell'istoria del Regno di Napoli* del Collenuccio e di Mambrin Roseo da Fabriano (pp. 100-6 dell'edizione veneziana Barezzi, 1551). Episodi culminanti di questo soggiorno sono il parlamento di S. Lorenzo, l'urto violento tra il Vasto e il Toledo, le prove di destrezza fornite contro i tori dal giovane imperatore nel tradizionale largo di Carbonara, i fastosi ricevimenti dei principi di Salerno e di Bisignano, ambedue di casa Sanseverino, ed i trionfi ottenuti in essi dalla sola dama non titolata, la celebre Lucrezia Scaglione: tutte cose che forniscono ampio campo di virtuosismi descrittivi agli scrittori napoletani.

con quel tono malinconico e nostalgico, tutto pieno d'ammirazione per il tempo trascorso irrevocabilmente, che è stato dal Croce con tanta finezza notato.[8]

Non mancavano tuttavia, a parte gli studiosi più particolarmente dediti all'elaborazione speculativa,[9] uomini che, ben consapevoli della portata decisiva delle circostanze in mezzo alle quali la sorte li aveva condotti a vivere, preferivano vivere operosamente in esse, anziché appartarsi nei nobili vagheggiamenti fantastici del Di Costanzo. La robusta tradizione memorialistica napoletana, ricca di nomi magari oscuri ma che con fervore e passione avevano preso parte alle vicende della loro città, illustrata poc'anzi dal nome di Giuliano Passaro,[10] trova in questi anni di crisi e di assestamento un interprete ardente di probità civile in Gregorio Rosso.[11]

I diaristi non hanno occhi per il passato. Liberi da quel moralismo spesso

---

[8] In *Angelo Di Costanzo poeta e storico*, « Atti dell'Accademia Pontaniana », LVI, 1926, Tipografia Sangiovannese, pp. 18. « Dal lato del pensiero storico, come altresì da quello della tesi politica — osserva il Croce a pp. 12-13 dell'estratto — il libro non presenta niente di notevole »: e, aggiunge con dotta percezione della realtà, « sarebbe stato un frutto fuor di stagione » in caso diverso. Servendosi di abilissime citazioni, il Croce evoca per lo storico cinquecentesco lo spirito di Cacciaguida e quello favoloso e cavalleresco dei paladini di Francia. Fa anche, con molta finezza, il nome del De Barante e della sua istoriatissima storia dei duchi di Borgogna. Salvo che — vale la pena di notare — lo scrittore francese obbedisce a sollecitazioni schiettamente culturali, di gusto, mentre il napoletano ha una passione civile ed un fervore patriottico ben più vivi e, direi anche, intensi e concreti. Si veda anche — a parte le trattazioni più prettamente letterarie — Angelo Borzelli, *Angelo Di Costanzo - Nota e Note*, Vallardi, 1921, pp. 128, abbastanza debole, ma utile per l'insistenza sull'aspetto nazionalistico dell'opera.

[9] Su di essi, e particolarmente su Agostino Nifo, si sofferma con opportuna larghezza Tommaso Persico, *Gli scrittori politici napoletani dal 1400 al 1700*, Perrella, 1912, pp. 147-237. Egli mette in luce, tra l'altro, l'interesse del dialogo *Il Nennio nel quale si ragiona di nobiltà*, edito nel 1542 a Venezia da Andrea Vavassore, detto Guadagnino, e fratello, autore il barese Giambattista Nenna, magnifico dottor di leggi e cavaliere di Cesare, dedicato a Bona Sforza, regina di Polonia e duchessa di Bari, e ricco di idee assimilate dall'autore nell'ambiente universitario padovano. A pp. 187-89 il Persico s'intrattiene sul Porzio, scorgendo in lui « un'impronta abbastanza spiccata d'imitazione machiavellica » ma sconfinando poi del tutto nell'opinabile allorché afferma che « la politica doppia e senza scrupoli è rappresentata da Ferrante, i cui procedimenti sono l'applicazione diretta delle massime condensate nel Principe e nei Discorsi ». Si veda più avanti nel testo per la discussione di questi concetti.

[10] Il Passaro (vedi l'edizione dei *Giornali*, Orsino, 1785) è la fonte esplicita di richiamo per il Rosso. È appena il caso di ricordare poi, per questo periodo, la *Cronica* di Notar Giacomo (edita da Paolo Garzilli, Stamperia Reale, 1845) ed i famosi cosiddetti *Diurnali del duca di Monteleone*, rinvenuti nelle carte di famiglia di Ettore Pignatelli, il leggiadro e fortunato amante di Bona Sforza, e citati come fonte dal Porzio nella *Congiura dei Baroni*. Del tutto sconosciute erano viceversa le notevolissime *Effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria* (1484-91) compilate da Gian Piero Leostello da Volterra ed edite soltanto nel 1883, da un codice parigino, a cura del principe Gaetano Filangieri di Satriano nei *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*. Si ricordi finalmente che nella seconda metà del Cinquecento vedono la luce alcune opere storiche e politiche estremamente significative dovute ai maggiori protagonisti della crisi della monarchia aragonese, tra le quali i *Joannis Albini lucani de gestis regum Neapolitanorum ab Aragonia qui exstant libri* (dedicati il 1° luglio 1589 da Ottavio Albino a Gian Gerolamo Acquaviva duca d'Atri) e gli *Ammaestramenti militari* di Diomede Carafa, finiti di stampare soltanto nel 1608, presso Tarquinio Longo, a cura di Filiberto Campanile.

[11] Le *Historie delle cose di Napoli sotto l'impero di Carlo V scritte per modo di giornali* del Rosso (poi raccolte nella grande edizione settecentesca del Gravier) possono leggersi in due edizioni di Gian Domenico Montana 1625 e 1635, dedicata quest'ultima da Giambattista Grimaldi al viceré Emanuele Fonseca Stunica conte di Monterey e Fuentes.

declamatorio e pettegolo che appesantirà le pagine dei loro continuatori secenteschi, specie del Fuidoro, essi si limitano ad annotare con secchezza ed a valutare con spirito ancora realistico e spregiudicato le cose che si svolgono intorno a loro.[12] Perciò, dinanzi all'antica alterigia baronale del duca di Nardò che ricusa di accondiscendere al cortese invito di Carlo V a coprirsi in sua presenza, il Rosso (*ed. cit.*, p. 86) biasima quella sconsideratezza che non avverte « che li honori et favori delli Principi non si devono ricusare ma riceversi e ringratiarnelo ». Se il marchese del Vasto deve prender congedo dall'imperatore, nel 1533, non mancherà di raccomandargli (*ed. cit.*, p. 95) che « se voleva regnar felice, in prima dovesse tener contente e sodisfatte le soldatesche.... et che havesse mitigato la naturale altezza dello Viceré Toledo per la quiete dello Regno di Napoli ». Ma il sovrano non ode quell'ammonimento, dettato forse dall'animosità del d'Avalos contro il viceré. Ed allora, il 16 dicembre 1535, soggiornando egli in Napoli (*ed. cit.*, p. 124) è lo stesso Rosso che, nella sua qualità di Eletto del Popolo, richiestone, gli parla con popolaresca energia, affermando all'imperatore che la città « era fedelissima e amantissima della sua Corona e che, per mantenerla sodisfatta e contenta, non ce bisognava altro che mantenerla abondante senza angarie et che ognuno magni allo piatto suo, con la debita giustizia, e che stava per l'ultimo assai risentita e disgustata per le nove gabelle poste dallo Viceré ». E forse proprio per questo parlare onesto e libero, commenta amaramente lo stesso Rosso, egli era stato sollevato di lì a poco dal delicatissimo ufficio e sostituito col razionale Andrea Stinca, dipendente zelantissimo dal Toledo.

Stretta interferenza politica, dunque — come vedremo anche in seguito — tra l'ufficio civile e quello di pur prosaici e concisi storiografi, in questi scrittori napoletani del secondo quarto del secolo, secondo l'esempio sempre venerato di Tristano Caracciolo [13] anche se, naturalmente, l'ampio respiro di riflessione umanistica di quell'altissimo spirito si stemperi qui in osservazioni più spicciole e soprattutto più frammentarie, legate ad una realtà di cui si coglie pienamente il sottofondo drammatico, senza però saper evadere dai limiti cronachistici per assurgere ad un ripensamento complessivo, in chiave largamente umana e narrativa, della storia del Regno, per scorgere nel passato una linea di sviluppo organica e coerente e non un mero affollarsi di elementi favolosi e distantissimi.

---

12 Si ricordi però lo straordinario calore di commozione dinastica e patriottica onde il Passaro (*ed. cit.*, p. 78) anima la sua rappresentazione di Ferrandino dopo la riconquista aragonese di Napoli, nel luglio 1495: « Questo medesimo iorno è cavalcato per la terra con gran piacere, dove che, intrato che fo, trovai lo popolo, come ho dicto, con le armi in mano, et tucti ad una voce, piccoli e grandi, mascoli et femine, gridavano viva viva lo vero Re nostro, con tante grida che parea che lo mundo volesse inabissare, che credo che da che Dio fece lo mundo non fu mai a terra tanto gaudio come fo in Napoli questo iorno, che erano tante le gente che le andavano a basare lo pede che horamai non se poteva più tenere a cavallo et esso con benigna faccia tucti ringraziava ».

13 Sul Caracciolo abbiamo ora (1957) l'ottima monografia complessiva di Mario Santoro. Il Persico nell'*op. cit.* si sofferma particolarmente sulla celebre orazione, che noi diremmo liberale e liberista, da lui tenuta ad Alfonso II subito dopo l'incoronazione. Com'è noto, le opere del Caracciolo circolarono a lungo, e largamente, manoscritte.

Com'è noto, il primo, ed efficacissimo, tentativo di fornire a Napoli un disegno compiuto della sua storia, presa come oggetto ben circoscritto di meditazione, secondo una risentita traccia di autonomia statale laica, fu compiuto da un forestiero, da Pandolfo Collenuccio,[14] in un'opera che fu subito sentita dai napoletani come qualche cosa di profondamente impegnativo per la loro coscienza di cittadini e di uomini di cultura. « Noi dobbiamo sinceramente confessare — scriveva a grandissima distanza di tempo Francesco Antonio Soria [15] — di essergli sommamente obbligati. Prima di questo straniero la massima parte delle nostre storie giaceva seppellita nel buio. Egli ha messo la storia nostra in quell'aspetto di corpo continuato ed in quell'aria di maestà che gli si conveniva; ed è stato il primo a dare il tuono a tutti gli storici che gli sono venuti da presso. Costoro non han potuto far di meno di non seguire i suoi passi e molti l'hanno, chi in una maniera, chi in un'altra, per così dire, posto in croce, ne sono stati nell'istesso tempo i discepoli ed i perpetui copiatori. L'unica gloria che loro rimane è di aver potuto dare qualche picciola pennellata alla tela dipinta da una mano maestra ». Elogio, questo, forse addirittura sproporzionato per le virtù di autentica interpretazione storica onde lo scrittore marchigiano dà prova in questa sua opera famosa, ma meritatissimo da un precursore che riuscì a destare potentemente un tesoro di energie erudite e, spesso, letterarie e stilistiche, ancorché queste unanimi, con la cospicua eccezione del Capaccio,[16] gli si volgessero in un primo tempo polemicamente contro per rintuzzare l'accusa, qua e là trasparente, più spesso esacerbata dalla suscettibilità napoletana, di poca fede dei regnicoli nei confronti dei loro sovrani. E quest'atteggiamento, anche per le conseguenze durature ed incidenti che ebbe, va tenuto presente con attenzione. Esso, pur diversificandosene come impostazione tecnica, prende posto armonicamente, per il suo sostrato ispiratore, accanto a quel filone civile e politico che riconosceva nel Caracciolo il suo patriarca e sarebbe tornato a vigoreggiare, tra una pleiade di minori, con Antonino Castaldo e, per molti aspetti, col Summonte. Ma anche la storiografia erudita nasce da un pretesto pratico assai rilevato e cospicuo. Essa è, quanto e più dell'altra, patriottica, rivendicatrice

---

[14] Sul Collenuccio la vecchia opera di Alfredo Saviotti (Nistri, Pisa, 1888) è oggi brillantemente superata dal recentissimo studio di Claudio Varese. Le edizioni del *Compendio della storia del Regno di Napoli* si susseguirono a Venezia, presso Michele Tramezzino, nel 1527, 1539, 1541, 1543, 1548, 1551. Nel 1552 se ne procurò un'edizione napoletana, e nel 1563 una seconda, con l'addizione di un libro di Nicola Aniello Pacca. Soltanto nel 1588 il Barezzi di Venezia pubblicò, di Tommaso Costo, la *Giunta di tre libri.... ne' quali si contiene quanto di notabile e ad esso Regno appartenente è accaduto, dal principio dell'anno 1563 insino alla fine dell'86 ecc.* e nel 1591 ne procurò una seconda edizione, comprendendovi anche l'opera del Roseo, già apparsa da qualche decennio. La quadripartita storia — nella quale il Costo svolge un serrato commento polemico ed erudito — fu riccamente ristampata dal Giunti nel 1613 e finalmente dal Gravier (Napoli, 1771) nei tomi XVII-XIX della sua collezione.

[15] *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, Tomi due, Napoli, Stamperia Simoniana, I, 186.

[16] In una lettera a Francesco Zazzera ricordata dal Soria, *loc. cit.* L'attività principale del Capaccio (1550-1634) è posteriore al periodo considerato nella presente nota. Può rammentarsi tuttavia il suo *Secretario* edito a Roma nel 1589.

di una continuità che il dominio straniero non riesce ad intaccare. E, si badi, a differenza, per esempio, di Firenze, o della classica ipotesi accademica veneziana, questa difesa non è condotta a sostegno di un particolare sistema di governo, di un reggimento politico determinato. La reazione al Collenuccio, l'influsso della Riforma cattolica, la politica di Paolo IV Carafa, le controversie per l'Inquisizione, il fervore dei fermenti ereticali e l'energia della controffensiva ecclesiastica,[17] saranno tutti elementi i quali, chi più chi meno, spingeranno i napoletani a sottolineare un parallelismo ed un'aderenza spesso tutt'altro che evidenti tra le vicende del Regno e quelle della Chiesa. Ma errerebbe chi volesse tacciare esclusivamente (e fors'anche preminentemente) di confessionale, di controriformistica, la storiografia napoletana del secondo Cinquecento. Essa è in grado eminente nazionale, e perciò celebratrice delle virtù ingenite nel popolo, a prescindere da colpe o meriti dei sovrani [18] che appaiono, manzonianamente, un di più, un mero di più, come autonomi individui politici, e viceversa potentemente calati in chiave di temperamento, di psicologia (specie Ladislao e la prima Giovanna) in mezzo al loro popolo, del quale riflettono e col quale dividono vizi e virtù, spesso, come appunto negli esempi citati, in un impasto pressoché incomprensibile, che trova sempre pronti peraltro gli scrittori alla giustificazione e alla difesa. Nasce da questo culto appassionato delle care memorie il tono caratteristico di apologia e di requisitoria che anima questa pubblicistica, tono controversistico che si prolunga nei secoli fino al Giannone ed al Cuoco sempre in nome di uno spirito nazionale violentato ed offeso da sfruttatori privilegiati o da forestieri intriganti. Ma — è bene insistervi — l'assenza di un contatto specifico tra questa impostazione formale ed un nocciolo politico che si rimpianga nel passato o si anticipi nel futuro, mentre rende questi scrittori civilmente vivacissimi, perché consente ad essi un'adesione spontanea e sincera alle più libere espressioni della spiritualità popolare, li paralizza poi in un'assoluta asfissia politica, dalla quale solo assai tardi, e disordinatamente, si procurerà di evadere col mito misticheggiante della monarchia indipentente. Figura a sé stante, in questa doppia fila di dotti e generosi patrioti, è quella di Camillo Porzio,[19] il solo vero pensatore in mezzo ad essi, il solo in

---

[17] Questi ultimi hanno di recente vivamente richiamato l'attenzione degli studiosi. A parte la classica opera del Jedin su Gerolamo Seripando (Wurzburg, 1937), Romeo De Maio ha recentemente esaminato *Le origini del seminario di Napoli* (Fiorentino, 1958) mentre il Pontieri si è soffermato su *L'agitazione napoletana del 1564 contro l'Inquisizione* (« Atti dell'Accademia Pontaniana », N. S., vol. VI, 1958, Giannini, pp. 305-35) ed importanti studi sono stati condotti da Pasquale Sposato sulla riforma cattolica in Calabria.

[18] Naturalmente, quest'affermazione riveste solo un valore generalissimo. Tanto per fare un esempio, il Costo, nella sua *Apologia istorica del Regno di Napoli contro la falsa opinione di coloro che biasimarono i regnicoli d'incostanza e d'infedeltà*, Napoli, Gian Domenico Roncagliolo, 1613 (a cura di Giulio Piccoli e con dedica a Gerolamo Cavaniglia), divide i re di Napoli in tre categorie, buoni, cattivi e misti. E tra i cattivi mette indistintamente tutti gli Svevi, per il pregiudizio della loro ostilità alla Chiesa.

[19] Il Pontieri ha nel 1958, per i tipi delle Edizioni Scientifiche Italiane, curato, con ricchissima introduzione, un'edizione superba di tutte le opere storiche del Porzio, alla quale si farà pertanto riferimento. Giova tuttavia fin d'ora ricordare, tra la bibliografia critica più recente e più autorevole, a preferenza del Torraca (*Discussioni e ricerche*

grado di ritagliarsi, e sia pur tra scompensi discutibilissimi che vedremo, un autentico problema politico e storico onde ricavarne verità ed esempi di valore universale. Nel Porzio il Regno si sente pochissimo, un po' come capita all'anonima folla napoletana nel rigoglioso latino umanistico di Uberto Foglietta.[20] Come lo scrittore genovese ha l'occhio ad un gran fatto di cronaca contemporanea da rivestire con panneggiamenti storici di classica eloquenza, così il Porzio (e non sempre le forze e l'avvedutezza lo soccorrono) dispone i personaggi di un famoso dramma storico, e li fa muovere e parlare secondo le esigenze di una scenografia talora veramente teatrale,[21] di una retorica, se non propriamente sallustiana, senza dubbio di gusto totalmente tradizionale.[22] Tutto ciò tende, almeno nell'intenzione, ad uno scopo schiettamente esemplare, pedagogico, lontanissimo dalla concitazione polemica o dalla fresca gioia di raccontare del Castaldo o del Di Costanzo: uno dei nomi più grandi ed austeri della Riforma cattolica, il cardinale Seripando, glielo indica a tutte lettere, augurandosi « che l'opera sia orribil documento a tutti quelli uomini del Regno che saranno poco obsequenti alle volontà de' loro Re ». Il Porzio si atterrà tutt'altro che strettamente a questa direttiva, più per propria mancanza di chiarezza nel distribuire luci ed ombre, impulsi e resistenze, che per scarsezza di convinzione. Ma quell'incarico lo pone su un piano molto diverso da quello dei contemporanei: da ciò il suo singolare interesse culturale, ma anche il sostanziale isolamento, l'assenza di sviluppi e di echeggiamenti tra i suoi connazionali, fino ai clamorosi fraintendimenti liberali ottocenteschi ed alla più riservata e scaltrita considerazione odierna.

* * *

Caratteristica saliente e duratura della lotta politica napoletana, ed anche dei tentativi di teorizzazione ed interpretazione critica di essa, è l'estrema

---

letterarie, Livorno, Vigo, 1888, pp. 195-216) o del Vecoli (Livorno, Giusti, 1907), le penetranti pagine di Umberto Tria (*Note critiche sulla Congiura dei Baroni di Camillo Porzio*, Napoli, Pierro, 1896) alle quali dovremo fare utilmente ritorno più avanti.

[20] I *Tumultus neapolitani sub Petro Toleto prorege*, editi a Napoli nel 1571 dal maggiore stampatore dell'epoca, Giuseppe Cacchio, si leggono ora a pp. 1-46 del tomo VI dell'edizione Gravier. Noi non ce ne occupiamo particolarmente, appartenendo essi ad un clima culturale ed essendo sollecitati da esigenze psicologiche e stilistiche di massima aliene dal mondo napoletano contemporaneo.

[21] Basti ricordare (p. 52 dell'*ed. cit.*) la sensazionale apparizione notturna del conte di Sarno al principe di Salerno, destato nel suo letto; o gli apparecchi che il medesimo principe predispone per l'orazione a Federico d'Aragona (p. 80); o finalmente le pur altissime pagine, che sono le vette artistiche del libro, e su cui ritorneremo, della morte di Antonello Petrucci o della fuga di Mandella Gaetani.

[22] L'imitazione sallustiana, affermata dal Torraca, è negata vivacemente dal Tria. E senza dubbio, da un punto di vista sostanziale, non può sostenersi che il parallelo tra i fratelli Alfonso e Federico d'Aragona sia ricalcato su quello di Cesare e Catone: basterebbe la contraddizione tra l'avidità del duca e la liberalità di Cesare, tra l'affabilità di Federico e la rigidezza dell'Uticense a vanificare tutto il paragone. Ciò nonostante, il gusto del parallelismo drammatico, e così l'immanità cieca e sconsiderata di certi personaggi (il conte di Carinola) o la superba e folle vanità di certi altri (il principe di Salerno) sono, anche sul puro piano estrinseco della « resa » storica, a prescindere dalle idee, espressioni di una sensibilità moralistica magari plutarchiana, magari filtrata attraverso Petrarca, ma comunque potentemente classica.

potenza individualizzante onde il contrasto è scarnificato e quasi contratto in pochissimi protagonisti, i quali vivono e sentono, nella loro singola personalità e nel fervore della dialettica che li agita e li spinge l'uno contro l'altro, tutto intero il dramma delle crisi più profonde della storia napoletana. Un personaggio del genere era — e venne immediatamente avvertito come tale — il marchese di Villafranca, don Pietro di Toledo, il cui viceregno più che ventennale si pose subito come un caposaldo, un pilastro nella nuova storia del Reame, privato dopo secoli della sua indipendenza, e dislocato come parte di uno scacchiere dall'orizzonte europeo, ma non perciò destituito dei suoi caratteri più costanti ed ineliminabili. I suoi predecessori, dal Cardona al Lannoy, dall'Orange al Colonna, pur nella guerresca tempestosità delle vicende, poco o nulla avevano parlato alla fantasia popolare o alla meditazione degli scrittori [23] ed erano rimasti soverchiati dal fascino prestigioso dei più bei nomi del patriziato nazionale, dall'eroismo del marchese di Pescara o dall'orgoglio rutilante del principe di Salerno.[24] Col Toledo, suggellata la sorte del Regno dalla rovina del Lautrec e dalle cerimonie imperiali bolognesi (per non parlar di Firenze), le cose mutavano. Due avvenimenti salienti, l'uno culturale e civile come lo scioglimento delle accademie, l'altro drammaticamente politico come il tumulto per l'inquisizione, valsero a qualificare il Toledo, a parte il rigido fiscalismo dei primi anni, a parte la severità singolare dei suoi programmi di governo,[25] e al di là delle rievocazioni stilizzate della storiografia ufficiale di Scipione Miccio,[26] come l'esponente sistematico e consapevole di un indirizzo fortemente ostile al tradizionale particolarismo napoletano, e contro il quale pertanto il patriottismo e il timore degli scrittori cospirarono a determinare una concorde, seppur contegnosa, opposizione.

Le accademie, è bene ricordarlo, rappresentavano centri non soltanto di erudizione e di bella letteratura, e neppure soltanto focolai di idee eretiche e perverse, come le si volle interessatamente far apparire. Le accademie erano veri e propri nuclei di dibattiti latamente politici, che non potevano non impensierire, con i non lontani antecedenti fiorentini, i governanti spagnoli. Ciò non può dirsi forse per le adunanze eminentemente cavalleresche che il marchese di Trevico, Ferrante Loffredo, il futuro incrollabile difen-

---

[23] Un posto a sé compete naturalmente al Gran Capitano, in onore del quale può leggersi nel tomo VI della collezione Gravier — come è appena il caso di ricordare — la ben nota *Gonsalvia de bis recepta Parthenope* del vescovo di Atri e Penne, Giambattista Cantalicio (v. Croce, *Uomini e cose della vecchia Italia*, 1943, pp. 46-68).

[24] A Ferrante Sanseverino è dedicato nel 1526 il *De rege et tyranno* del Nifo. Molto commentato, e con una certa simpatia, fu il suo rifiuto di partecipare all'incoronazione di Bologna in luogo subordinato, tra i gentiluomini più vicini all'imperatore, a quello dello spagnolo marchese d'Astorga.

[25] Di questi propositi egli dette anticipazione fin dal viaggio da Norimberga a Napoli, per assumervi l'ufficio, conversando col marchese Col'Antonio Caracciolo di Vico.

[26] Il Miccio è autore dell'importante, ma fredda e catechistica *Vita di don Pietro di Toledo* edita da Francesco Palermo nell'«Archivio Storico Italiano», 1846, t. IX, pp. 3-89, opera utile per le sue notizie amministrative, ma chiaramente apologetica, secondo schemi consueti e ricorrenti nelle biografie, per quanto concerne il personaggio.

sore di Civitella contro il duca di Guisa durante la guerra carafesca,[27] raccoglieva nei suoi imponenti appartamenti di Pizzofalcole, il nucleo dell'attuale Nunziatella. Interessi schiettamente religiosi prevalevano senza dubbio nella villa già di Vespasiano Gonzaga a Mergellina; ed una sensibilità letteraria abbastanza languida e morbida richiamava il Di Costanzo nel cortile dell'Annunziata, tra gli Incogniti raccolti intorno all'agostiniano Baldassarre Maracca, vescovo di Lesina, ed alla tenera musa appassionata di Laura Terracina.[28] Le altre due accademie, tuttavia, aperte nella primavera 1546, si adunavano intorno a personaggi che avrebbero avuto gran posto negli avvenimenti agitatissimi dell'anno successivo, i Sereni, tra i quali Berardino Rota, a S. Angelo a Nido, accanto a Placido Di Sangro, il futuro ambasciatore a Carlo V, gli Ardenti a Sedil Capuano, principale mecenate il marchese di S. Lucido, Ferrante Carafa, la cui cavalleresca e popolaresca bravura sarebbe stata al centro della prima fase del tumulto, con la sua provocante cavalcata con in groppa il plebeo ribelle, Tommaso Aniello.[29] « Dismessesi queste accademie per ordine de' superiori — notava amaramente qualche tempo più tardi il Costo[30] — per sospetto che sotto questo nome non vi si adunassero a trattare d'altro che di lettere, n'avvenne che, marcendosi ognuno nell'ozio, non c'è quasi più chi delle belle lettere non habbia in tutto gli studi messo in non cale ». Moralismo puntiglioso, solito nell'acerbo scrittore? Non si direbbe, se è vero che un quieto ed appartato erudito come Benedetto Di Falco,[31] già Astemio tra gli Incogniti, una ventina

---

[27] Col titolo *Della guerra di campagna di Roma e del Regno di Napoli nel pontificato di Paolo IV - Ragionamenti ecc.* (Venezia, 1560) Alessandro D'Andrea (1519-93, napoletano o di Barletta) ci ha fornito una semplice ed espositiva narrazione, in forma di dialogo, della guerra carafesca. Vi si apprezza una dettagliata descrizione geografica del Regno, qualche attenzione alle etimologie e non poche forzature stilistiche allorché si accenna ad episodi di valore. L'opera è curata da Gerolamo Ruscelli e dedicata al viceré duca d'Alcalà. La si può leggere a pp. 5-172 del tomo VII della collezione Gravier (1769).

[28] Non si dimentichi comunque la vivissima partecipazione della famiglia Terracina alla vita pubblica napoletana della prima metà del Cinquecento, da Alberico, due volte Eletto del Popolo sotto re Federico, ed ambasciatore a Ferdinando il Cattolico nel 1505, fino a Domenico, il pavido ed odiato Eletto del tumulto del 1547.

[29] Il Carafa è uno dei più fecondi scrittori, di chiara ispirazione controriformistica, nel secondo Cinquecento. Nell'« Archivio Storico delle Provincie Napoletane », V, 1880, pp. 235-61 Scipione Volpicella ha pubblicato alcune sue curiose *Memorie,* che sono poi consigli di temperanza e buon governo, espressi in forma immaginosa, nei quali si insiste sulla convenienza di affabili modi, di amorevolezza, di « zucchero » nei confronti degli inferiori (a patto che essi non s'insuperbiscano di ciò!). Una pretesa caratteristica è che le cause d'onore non vadano deferite ai giudici ordinari ma direttamente ai principi. Il Carafa è altresì autore di un grosso zibaldone poetico per la vittoria di Lepanto (*L'Austria,* Napoli, 1573, appresso Giuseppe Cacchio) e di sei libri *La Carafè,* Cacchio, Aquila, 1580. Si ricordi la stretta dimestichezza che usò con i Carafa, specie con Mario, il futuro cardinale arcivescovo, Scipione Ammirato, giunto a Napoli sedicenne nel 1547 ed allontanatosene definitivamente — ci dovremo tornare — nel 1568 (Umberto Congedo, *Notizie su Scipione Ammirato,* Estratto dalla « Rassegna Pugliese », XVIII-XX- 1901-3). Vedi sull'accademia dei Sereni Croce, *Aneddoti di varia letteratura,* I, 302-9.

[30] *Compendio, ed. cit.,* 1591, p. 152.

[31] *Descrittione de' luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto,* Napoli, appresso Mattia Cancer ad instantia di Matteo Lantoni, 1568, dedicata al magnifico Raimondo Poggiolo, carte innumerate (1ª ed. 1539). Si veda il bel medaglione del Di Falco in Croce, *Aneddoti di varia letteratura,* I, 274-92 (che cita altresì una perduta edizione del 1535 della *Descrittione* presso Mattia Cancer da Brescia).

di anni prima si era già espresso con termini ben più risentiti di deplorazione: [32]

Et hor novellamente le gratiose e dotte muse innamorate de li divini ingegni giovanili napoletani pareano contentarsi esser lodate e celebrate in tre nobilissime accademie di Napoli [33] ne le quali tanti studiosi e nobilissimi giovani virtuosamente dimoravano, dispendendo quell'hore in odire le cose letterarie che gli altri distribuiscono a giochi de ruinose e vituperevoli baratterie, perdendo il tempo (che niuna cosa è più pretiosa e più nostra) in cose disutili e vane. Hora io non so da qual parte dell'inferno sia uscita qual diabolica discordia che gli ha disuniti e separati da tanto bene e lodevole esercizio, cacciati, dico, dalla furia infernale e da sospettosi pensieri, da quella dotta Napoli dove tanti huomini dotti per la dottrina de' napoletani venivano.....

Gli intellettuali sentivano che il massiccio tentativo di sgominare un'intelaiatura culturale restata solidissima sulla tradizione dei tempi aurei del Magnanimo rispondeva ad una precisa, lucida volontà di governo, volta a soffocare ogni germe autonomistico, la giurisdizione baronale come i fermenti del pensiero politico. E reagirono unanimi, con una concordia cittadina che restò memorabile, tanto apparve impetuosa e spontanea,[34] alla manovra dell'inquisizione, non tanto e non solo, come si è propensi a credere e a far credere, per uno spirito laico e statale contro le sopraffazioni di Roma, bensì per estremo impulso di conservazione di un'autonomia, di una validità politica che da ogni parte si mirava ad estinguere. Autentica contro-

---

[32] Proseguendo nella stessa pagina, il Di Falco sembra accennare incisivamente ad alcuni cospicui fenomeni contemporanei, quali l'insediamento fondiario e feudale dei capitali stranieri (specie genovesi), il sorgere di nuovi e pingui ceti bottegai, e soprattutto il permanere di polemici fermenti autonomistici in campo politico: « .... Hor che dirai di tanti honorati cavalieri, condotti qui per occasion di guerra nudi, et ella come cari figli li ha vestiti, anzi investiti di tanti stati e domini? Che dirai ancora di tanti varii artegiani li quali di giorno in giorno lavorando s'arriccano? Oihé oimé, quanto m'adoglio e sospiro che a lei spesse volte accade quella pittura della semplice pecora, la quale dà il latte al lupo e di cara madre diviene odiosa matregna. E quel che più mi dispiace haver inteso ch'un dottore.... come figliuol rubello ha osato dire che Napoli non è nostra patria, non essendo libera republica, ritrovatasi soggetta a Cesare.... ».

[33] Il Di Falco non accenna affatto — e fu d'altronde cosa assai meno efficace — all'accademia dei Segreti sorta nel 1560 con Giambattista Della Porta. D'altra parte, egli è scrittore veritiero ed onesto, ma molto superficiale. Spezza la lancia consueta contro il Collenuccio « bugiardo e maligno.... vero Tamburlacco et ignorante »; lo confuta a proposito del dolentissimo argomento della fellonia del conte di Caserta ai danni di Manfredi, osservando che egli avrebbe dovuto uccidere l'adultero e, non avendo potuto farlo, gli si ribellò (!?). La conclusione, infine, è un ditirambo alquanto sconnesso rispetto a quello che s'è detto prima. Sullo scioglimento delle accademie si vedano le conformiste ed ufficiose giustificazioni del Miccio (*ed. cit.*, p. 51): « Molte volte si dismandavano a cicalar sulla sacra teologia: e poiché pareva al Viceré che da quella pratica potevan nascere false opinioni, non cessò mai in sino a tanto che tacitamente li annichilasse ».

[34] A prescindere dalle ben differenti crisi di Masaniello e della congiura di Macchia, un parallelo non può porsi neppure col particolare regime cittadino dell'epoca di Ferrandino studiato così sagacemente dallo Schipa (*Il popolo di Napoli dal 1495 al 1522*, « ASPN » XXXIV, 1909) giacché in quella circostanza i grandi baroni, seppur isolati, sviluppavano una loro politica particolaristica imperniata sulla successione di Federico d'Aragona. Viceversa — ed è cosa da sottolineare — nel 1547 solo qualche uomo di legge, come Scipione di Somma e, più riservatamente, Cicco Loffredo, restò dalla parte del viceré, mentre l'unione, politica e patriottica, tra popolo e patriziato poté dirsi pressoché completa, e la stessa mediazione del principe di Bisignano non assunse mai l'aspetto odioso del doppio gioco, ma solo di un onesto temperamento.

versia laica[35] fu quella, di un ventennio posteriore, per l'applicazione nel Regno della bolla *In coena Domini*. E qui i viceré Alcalà e Granvela, forti del risoluto favore regio e del dottissimo sostegno dottrinario dei loro giureconsulti (i famosi reggenti Villano e Revertera) opposero, in nome dell'assolutezza della potestà sovrana nell'ambito dello Stato, un'opposizione insuperabile alle pretese ecclesiastiche. Ma quale fiacchezza di risonanza, nella pubblicistica e nell'opinione popolare, per questa vicenda, a paragone di quella di vent'anni prima! L'una, malgrado tutto, opera di tecnici, di burocrati, in un ambiente ormai sordo e spento; l'altra, tutta viva e fremente nella partecipazione di un popolo intero, che affronta le cannonate dei forti e della flotta, e il rischio gravissimo del delitto di ribellione, pur di affermare il proprio diritto di decisione e di protesta.

Questo carattere altamente civile del moto del 1547, col quale la vita politica napoletana si può dire suggellata per un secolo, è avvertito con forza dagli storici e da coloro che, come Antonino Castaldo,[36] ne furono ad un tempo protagonisti ed interpreti. Il Castaldo, cancelliere della città durante i tumulti, a fianco di un altro cospicuo nome dell'erudizione cittadina, Antonio d'Afeltro,[37] che fungeva da consultore, era tutt'altro che uno spirito turbolento e combattivo: alcune sue considerazioni lo dipingono anzi uomo abbastanza diffidente ed amante del suo « particulare », dell'onesta e lucrosa professione di notaio, che lo metteva accanto giornalmente, e senza grossi rischi, ai personaggi più eminenti del momento, come il principe di Salerno.[38] E tuttavia la vampata patriottica aveva travolto anche lui. Egli (*ed. cit.*, p. 97) restava percosso d'ammirata compunzione nel vedere quella popolosissima città, alle soglie dell'anarchia, traboccante di fuorusciti « uomini terribili e determinati », procedere in una vita amministrativa esem-

---

[35] Un'eccellente narrazione di ambedue le crisi può leggersi nella *Storia civile* del Giannone rispettivamente nel libro XXXII, 5, 1 per i fatti del 1547 e XXXIII, 4 per l'episodio postridentino.

[36] *Dell'istoria di notar Antonino Castaldo libri quattro ne' quali si descrivono gli avvenimenti più memorabili succeduti nel Regno di Napoli sotto il governo del Viceré Don Pietro di Toledo e de' Viceré suoi successori fino al cardinal Granvela*, Napoli, 1769 (collezione Gravier, tomo VI, pp. 33-155).

[37] Gli *Antonii Afeltrii Excerpta autographa ex regiis monasticisque archiviis protocollis historiam Neapolitanam spectantia* occupano (come quelli di Scipione Bolvito) parecchi volumi manoscritti nella Biblioteca Nazionale e nella Società di Storia Patria di Napoli. Si tratta di raccolte diligenti e spesso utili di materiale, specie notarile, ma con criterio puramente inventariale, senza la minima interferenza dell'autore, che ci appare destituito così di una qualsiasi personalità, ben al di sotto degli eruditi ai quali accenneremo in seguito.

[38] A proposito della lacrimevole fine del viceré principe Ugo di Moncada (*ed. cit.*, p. 37) osserva: « La Fortuna mostrava quanto ella possa nelle cose umane, e quanto pazzo e sciocco sia il giudizio degli uomini quando vogliono dall'apparenza de' suoi progressi o assicurarsene o temerne più del dovere ». Leggiamo a p. 42, secondo un moralismo stantio e convenzionale: « Gli uomini o di sangue o di animo plebeo sono per natura insolenti e temerari, e non si sanno, quando sono in qualche grado o dignità, contenere nelli termini della moderanza, prima si disconoscono con Dio e poi con gli uomini in fino a tanto che l'ira di Dio, che resiste a' superbi, loro viene improvvisamente addosso ». Ed infine, a p. 44, in contrasto col suo stesso concreto atteggiamento personale: « Il pigliarsi le cose pubbliche a carico in odio de' Superiori è non meno partito pericoloso che temerario ».

plare per quiete e per ordine, malgrado le scolte militari, le case bruciate, le scorrerie, il blocco navale: nessun delitto contro la proprietà o l'onore, onesta ed abbondante distribuzione di vettovaglie, astensione da ogni tentativo di massa contro le carceri per estrarne delinquenti comuni, e persino mancanza di provocazioni e vendette tra i fuorusciti di opposta fazione piovuti in Napoli nell'ora del più drammatico cimento. « Le cose veramente son grandi — scrive estatico il Castaldo — ma non saprei renderne alcuna causa se non che il rispetto che si aveva a Sua Maestà era grande e l'odio contro il suo ministro grandissimo. E comeché vedevano le persone basse che i grandi si astenevano dal disordinare e che se ne stavano dentro li termini del senno, a niuno veniva pensiero di far novità che gli potrebbe riuscire ». Riflessione preziosa, quest'ultima, ed ammonimento duraturo non soltanto per quella sommossa cinquecentesca. Il rilievo precedente, si sa, è viziato e sfocato dall'esigenza della città di mantener il privilegio di « fedelissima »: ma esso, nell'ambito delle possibilità del momento, non è meno pertinente. E tutta la narrazione del Castaldo, anche stilisticamente ragguardevole, resta un po' il canovaccio su cui si eserciterà l'industria degli scrittori successivi. Resteranno gli episodi di massimo spicco: la cupa cavalcata del Toledo tra la folla sterminata che non lo riverisce e lo fissa, muta e minacciosa; lo zelo macchiettistico del Di Sangro disarmato dalla gravità sorniona dell'imperatore; il fasto folle e vano di Ferrante Sanseverino, che cavalca giorni interi per Salerno e per Napoli, tra lo svolazzo e il barbaglio di centinaia di gualdane, in un corteggio reale, che s'arresta sul fossato di Castel Nuovo, quando il viceré gli dà udienza, sulla gran loggia a cospetto del mare. Ed il colloquio brevissimo, tutto allusioni coperte e punzecchianti, di questi due personaggi impietriti nella rispettiva dignità e nell'odio implacabile, è un po' il vertice artistico di questa animatissima galleria di ritratti, di miserie e di virtù.

Gli altri scrittori coloriranno gli avvenimenti del 1547 secondo la loro spesso risentita sensibilità, ma senza l'asciutto vigore delle pagine del Castaldo. Così il Summonte [39] porrà sulle labbra di Gian Francesco Caracciolo, priore di Bari, una di quelle martellanti orazioni, tutte sue, delle quali vedremo esempi più avanti (*ed. cit.*, VIII, 206). Così il Costo (*ed. cit.*, p. 155) saprà delineare di Cesare Mormile, il tempestoso gentiluomo di Portanova che ebbe tanta parte nel moderare gli umori del popolo, un profilo quasi spiritoso, in un ritratto parlante del demagogo napoletano di tutti i tempi (« Costui, fin dalla sua fanciullezza datosi all'esercizio dell'arme, divenuto un gran giostratore, ed acquistatosi nome d'huomo valoroso, era la

[39] Su questo storico, morto verso il 1602, si veda la bella e commossa biografia tracciatane dal Soria, *op. cit.*, p. 571. Per aver dimostrato l'origine plebea di alcune famiglie nobili ed aver rivendicato i diritti della comunità cittadina (*sic!*) egli fu perseguitato dai patrizi ed incarcerato, mentre tutte le copie del volume vennero bruciate, ed egli fu costretto a rivedere l'intero primo tomo, ed a coprire « con sovrapposte cartuccie » molti passi del secondo. Persino nel 1640, quando Domenico Montanaro pubblicò postumo il terzo tomo, gli furono frapposte gravissime difficoltà.

sua stanza frequentata da soldati e da compagnoni, a' quali egli faceva sempre buona ciera: dilettavasi altresì di compor differenze, di trattar matrimoni, di far liberare o abilitar persone contumaci, e insomma di aiutare e favorir tutti coloro che ricorrevano a lui »). Ma nell'insieme la narrazione e la valutazione seguiranno, si può dire fino al Giannone, schemi canonici improntati ad una profonda riservatezza, malgrado gli onesti suggerimenti del Miccio,[40] nei confronti del viceré, e ad una calorosa, incondizionata simpatia patriottica per la causa della città così costantemente difesa.

Ma accademie ed inquisizione, con al centro la figura del Toledo, non esauriscono certo l'orizzonte d'osservazione degli scrittori napoletani sugli avvenimenti a loro contemporanei. Se le controversie successive al concilio di Trento, come abbiamo visto, non suscitano una vivacità di partecipazione paragonabile a quella del 1547, di lì a poco due sanguinosi, seppur diversissimi episodi, la strage dei protestanti calabresi e la battaglia di Lepanto, sollecitano negli storici del Regno, che se ne sente profondamente investito, osservazioni di qualche rilievo. La grande impresa cristiana, in verità, a parte la colluvie di componimenti poetici, non dà origine che ad un'opera di una certa importanza, quantunque d'ispirazione (ed è cosa sintomatica!) strettamente militare, i *Commentari delle guerre fatte co' Turchi da don Giovanni d'Austria dopo che venne in Italia* di Ferrante Caracciolo [41] conte di Biccari, e più tardi duca d'Airola, editi nel 1581, presso lo stampatore fiorentino Giorgio Marescotti, da Scipione Ammirato, e da lui dedicati al viceré principe di Pietraperzia. Di maggiore interesse, nella vivacità icastica della loro rappresentazione, sono viceversa le considerazioni che il Costo (*Compendio,* ed. cit., p. 257) svolge a proposito dell'opera di sterminio dei protestanti di Guardia e S. Sisto, condotta con rigore implacabile, al tempo del viceregno del primo duca d'Alcalà, da Salvatore Spinelli, marchese di Fuscaldo. « Fur tutti — annota l'erudito scrittore — chi scannato, qual segato per mezzo e qual'altro buttato giù da un'altissima balza, fatti crudelmente ma meritevolmente morire. Stranissima cosa a udire fu l'ostinazione di costoro, che mentre il padre vedeva dar morte al figliuolo e il figliuolo al padre, non pur non se ne mostravano dolenti ma lietamente dicevano che sarebbono Angeli di Dio, tanto il Diavolo, a chi s'eran dati in preda, gli haveva acciecati »: dove il lettore attento noterà senza dubbio, nell'apparenza di un'ostile impassibilità, scorrere un fremito quasi di stupefazione dinanzi ad uno spet-

---

[40] La storia del Miccio, come tante altre, circolò a lungo manoscritta prima dell'edizione ottocentesca (una copia nella Nazionale di Napoli X E 8). È notevole come testimonianza documentaria.

[41] Il nome dei Caracciolo è largamente rappresentato nella cultura napoletana degli ultimi decenni del XVI secolo. Nel 1567 Pasquale stampò a Venezia, col Giolito, dieci libri su *La gloria del cavallo* e Virgilio un *Compendio della descrittione di tutto il mondo* a Napoli, presso il Cancer. Nel 1574 il Cacchio pubblicò dieci libri *Della felicità umana* di Ciarletta Caracciolo e nel 1587, di Metello, uscirono i *Grammaticae theoremata* presso il Cancer. Infine, nel 1599, Decio Caracciolo stampò presso il Carlino una delle innumerevoli orazioni per la morte di Filippo II (se ne veda anche una in latino del Capaccio).

tacolo eroico che così intensamente richiamava alla memoria le visioni del primo martirio cristiano.[42]

Ma gli scrittori napoletani (indice, anche questo, di una sensibilità civile e patriottica non meramente formale, secondo quanto abbiamo accennato) hanno vivamente l'occhio anche alla più prosaica realtà contemporanea che li circonda, all'amministrazione ed alla finanza, nell'ambito di un desiderio di partecipazione, di contributo, che andrà man mano, e per lungo tempo, affievolendosi, dinanzi alla diffidente ripulsa spagnola. Il Pontieri, nella recente edizione degli scritti del Porzio, ha raccolto la *Relazione del Regno di Napoli al marchese di Mondesciar*,[43] pubblicata per la prima volta dal Gervasio nel 1839. L'illustre storico vi dedica un sagace commento, limitando opportunamente quei giudizi prematuri che il Persico [44] e, sulla traccia di lui, il Curcio,[45] avevano creduto di poter elaborare intorno al patriottismo del Porzio o addirittura al suo anelito di giustizia sociale. È indubbio tuttavia — né il Pontieri se lo nasconde — che le principali considerazioni conclusive dello scrittore appaiono animate da un vigoroso sentimento nazionalistico, in nome di quei compatrioti che « sono concordemente del presente dominio poco contenti ». Ma questa affermazione di generica scontentezza, subito sanata, come sempre a Napoli, da una professione di sviscerato lealismo dinastico, non è lasciata a mezz'aria, come puro enunciato, bensì ragionata secondo direttive che, senza poter essere qui approfondite, meritano tuttavia di esser tenute presenti a correzione almeno parziale delle vedute prevalenti in materia. Il Porzio sottolinea infatti che la gravezza fiscale « la fa molto maggiore il mal modo col quale si esige, sì che per pagarla tutte le università del Regno hanno fatto eccessivi debiti e vengono in un tempo stesso dalle imposizioni e dall'usure divorate »: il che non è soltanto una querimonia, ma una precisa, e purtroppo inascoltata denunzia del ra-

---

[42] Non mancano altre vivacissime pagine, sempre nel Costo, descrittive di avvenimenti contemporanei. Alcuni di questi, come le crudeltà commesse dai protestanti in Fiandra (*Giunta*, ed. cit., p. 12) o la morte di don Carlo (*idem*, pp. 14-6) non si sono svolti sotto gli occhi dell'autore, il quale deve quindi affidarsi a risorse prevalentemente letterarie, e tuttavia ragguardevoli. Ma altri, come la violentissima pioggia del 1569, la carestia dell'anno successivo, la pietosa morte del prodigioso giovinetto Muzio Pignatelli nel 1579, la rovina del duomo di Nola nel 1583, col miracoloso scampo di tutti i fedeli, e soprattutto le imponenti esalazioni sulfuree di Pozzuoli nel 1538, ricevono naturalmente una descrizione colorita e partecipe, nella quale la palese assenza di senso storico è riscattata da virtù paesistiche, morali e latamente sociali (ne parleremo ancora) davvero notevoli. Sugli eventi di Pozzuoli si veda anche la narrazione del Miccio (*ed. cit.*, pp. 35-37) nonché la relazione del fiorentino Francesco Dal Nero (*idem*, pp. 93-96). Altre brevi relazioni possono leggersi sulla strage dei protestanti, sempre nell'edizione Palermo, pp. 193-95.

[43] Don Innigo Lopez Hurtado de Mendoza, marchese di Mondejar (grafia esatta, anziché quella approssimativa adottata dal Porzio), viceré di Napoli dal 1575 al 1579, è concordemente valutato dagli storici con molta severità. Leggiamo quel che ne dice, a gran distanza di tempo, il più mite di tutti, il famoso Domenico Antonio Parrino nel suo *Teatro eroico e politico de' Viceré* (ed. Gravier, tomo IX, p. 212): « Fu di genio altero, alquanto inclinato alla vendetta, alieno dal compiacere, né lontano dall'interesse: e pure non gli mancarono la providenza e il valore: qualità che l'avrebbero renduto assai commendevole se i mentovati disturbi ne' quali s'incontrò non gli avessero concitato l'odio comune ».

[44] *Op. cit.*, p. 192.

[45] *Dal Rinascimento alla Controriforma*, Roma, 1934, p. 168.

pace disordine onde il tributo prendeva forma, in una rete pesantissima di costrizioni locali. E perciò i plebei si vedono « dalle soverchie gravezze e dagli alloggiamenti impoveriti e distrutti.... in continua guerra, perché se manca l'esterna, non manca l'interna di fuorusciti, di ladri e di corsari »: ed anche questo, col ricordo di una precarietà di sicurezza pubblica che sfiorò, in alcuni periodi ed in alcune regioni,[46] la vera e propria disgregazione amministrativa, giova a limitare certi punti di vista soverchiamente ottimistici. Il risentimento dei nobili nasce, d'altro canto, dalla constatazione dell'evidente opera di ottundimento svolta dai governanti nei loro confronti, onde poter loro « chiudere la strada alle dignità dell'armi e delle lettere » (la chiusura delle accademie non era l'ultima tappa di questo processo), conferendo onori e benefici a forestieri, quei genovesi, par di leggere tra le righe, il cui trasferimento feudale e fondiario dall'originaria posizione di egemonia capitalistica nel Regno, appunto nel corso di questi decenni, costituisce uno dei temi più fascinosi per la ricerca storica meridionale. Ed infine, il malcontento dei baroni, il solo forse che rispecchi, negativamente, un autentico progresso assolutistico della politica spagnola, con l'accrescimento dei donativi ad essi imposti e la riduzione drastica (almeno in punto di diritto) della loro giurisdizione. La prospettiva filo-baronale, e perciò intimamente antistorica e retriva del Porzio, che vedremo meglio più oltre, viene qui tratteggiata in un ambito che investe capziosamente tutto intero il popolo napoletano, dipinto, con piena e forse involontaria aderenza alle tesi del Collenuccio « desideroso di cose nuove, poco timoroso della giustizia.... coragioso, micidiale », attaccatissimo al punto d'onore e ad « amar più l'apparenza della sostanza »: tutte rilevate e peculiari qualità, insomma, del barone quattrocentesco, che il tentativo assolutistico aragonese ed i successivi sviluppi spagnoli hanno fortunatamente, sotto il profilo politico, stroncato per sempre. Talché l'analisi del Porzio rimane pencolante tra un'impostazione errata e singole illuminazioni penetrantissime, tanto vivace ed interessante sotto l'aspetto politico, di testimonianza contemporanea, quanto storicamente poco feconda, e volta inutilmente ad un passato senza ritorni.

Assai meno noto, e più legato a motivi contingenti e pratici di amministrazione e di politica, è un inedito *Breve compendio et particolar notitia de molte cose importanti al servitio de Sua Maestà et benefitio universale del Regno* (SNSP Mss. XXII D 32) indirizzato da ignoto autore a don Giovanni de Zunica, commendatore maggiore di Castiglia e principe di Pietraperzia,

---

[46] Nelle *Giunte* del Costo (IV, 439 e sgg. dell'ed. Gravier, 1769) non mancano suggestive descrizioni dei principali briganti dell'epoca, da Benedetto Mangone, suppliziato, e con vergognosa sua pusillanimità, in Napoli, a Marco Sciarra, altero e cavalleresco, che si riuscì ad eliminare solo a tradimento. Per i fatti del brigantaggio secentesco, culminati nelle gesta del famoso abate Cesare Riccardi, e prima della sistematica repressione (in primo luogo contro i baroni favoreggiatori) impostata dal viceré marchese del Carpio, può leggersi con profitto, come locale testimonianza popolare, un'inedita *Cronica dei banditi della provincia di Teramo dal 1661 al 1678* di cc. 135 (Società Napoletana di Storia Patria, Mss. XX, D, 9).

successore nel 1579 del Mondejar nel governo di Napoli. L'operetta si apre con un colloquio tra l'autore e il suo libro, che chiede di esser dato alla luce, ancorché immaturo, essendo già da sette mesi il principe entrato nel suo ufficio. E l'autore, acconsentendo al desiderio, esordisce anche lui con un quadro impressionante dello stato della sicurezza pubblica, per rimedio del quale (c. 9) suggerisce provvedimenti sommari, quali il ritener forgiudicati tutti coloro che si diano alla macchia, e con essi tutti i parenti, fino al quarto grado incluso.[47] Ma la sicurezza pubblica non è che il portato, la conseguenza di uno stato generale della società che deve ritenersi profondamente alterato e turbato. L'anonimo scrittore individua, in un primo momento genericamente, qualche causa di quest'anormalità nella sfrenatezza del lusso e del costume, contro la quale invoca le solite leggi suntuarie. Ma neppur lui si appaga di una spiegazione così semplicisticamente moralistica, e più in là (c. 14) pone il dito su una piaga tra le più durature e funeste della vita pubblica napoletana: [48] « Molti — egli scrive — per la lunghezza del tempo (*scil.* delle cause), non potendo sopportare le spese, diventan poveri, abbandonano le lor chiare raggioni, et molti vi perdono la vita »: donde l'esigenza di uno snellimento, secondo i voti che già due secoli innanzi le città demaniali avanzavano alla regina Giovanna ed ai primi del Settecento l'aristocrazia cadetta avrebbe sollecitato dalla Corte di Vienna (ma sempre invano!). E, accanto alla pronta e rigorosa amministrazione della giustizia (c. 15), l'incremento oculato delle attività economiche del Regno: [49] « Sarebbe grand'utile alla Camera reale d'introdur l'arte di far panni de razzo come si fa in Fiandra.... com'anco il far li panni come si fa in diverse parti d'Italia dove se lavorano le lane del Regno, e di buon regimento tener la Città et il Regno abundante et grasso, con toglier le occasioni non solo a' mercadanti, che fanno li partiti di proveder la Città di grani, quali mai finisceno, con passarli sopra doi anni di quel grano marcio, puzzolente et guasto »: [50] e non si può negare che sia vista qui con sostanziale esattezza quell'interferenza drammatica tra disoccupazione del proletariato squalificato ed incetta capitalistica del grano, che condurrà

---

[47] Si noti come questi scrittori colgano, sia pur con grossolana ferocia ed approssimazione, il problema dell'omertà e del manutengolismo come sostegno del brigantaggio.

[48] La lunghezza delle cause è stata, naturalmente, una delle basi più poderose per l'assodamento della fortuna economica e dell'influenza civile della classe forense, al di là del prestigio conferito ad essa dall'innegabile funzione culturale svolta così a lungo ed infine, negli ultimi tempi del Viceregno, potenziata, con risultati imponenti, da una nuova e ricca (se non proprio rivoluzionaria) coscienza civile e politica. Ma il fondamento dell'autorevolezza del ceto forense resta legato al tecnicismo della professione, e quindi a tutta la struttura giuridica e sociale del Regno, che esso aveva ogni interesse a serbare inalterata.

[49] Più avanti, a c. 17, l'autore si sofferma su alcune linee di rinnovamento delle corporazioni artigiane che dovranno attendere, per essere realizzate, i tempi di Carlo di Borbone: « Sarebbe di providenza che tutti gli figliuoli, et massime gli sviati senza padri, o altri che ne dovrebbe haver penziere particolare, che se facessero uno o doi collegi per la Città dove imparassero diverse arti et esercizi acciocché quelli, fatti grandi, avviati all'arti et alli buoni costumi, habino modo de vivere et non siano spinti, o per necessità o per altre cause, a far delle ladrarie ».

[50] A conclusione dell'operetta (c. 28) lo scrittore torna a polemizzare contro « i mercadanti forestieri » ai quali sono impegnate quasi tutte le terre del Regno.

di lì a qualche anno — e ne leggeremo una commossa quanto meditata testimonianza — alla strage sanguinosa dell'Eletto Storace. Né qui si ferma la virtù analitica che l'ignoto scrittore mostra di possedere nei confronti dell'obiettiva situazione del Regno. Dopo opportuni consigli (c. 21) sulla necessità di mantenere in perfetta efficienza la rete delle comunicazioni (ed anche qui l'ambiente del brigantaggio è illuminato con sicurezza) egli affronta decisamente (c. 24) il problema della superstite validità politica baronale, apparendo senza dubbio ispirato, a paragone del Porzio, da una sensibilità più moderna e spregiudicata, e soprattutto più aperta agli effetti sociali di uno stato di cose tuttora, nella vastissima provincia meridionale, precario e pericoloso. « La Camera reale — egli scrive con severità — fa decreti contro le povere terre mal trattate da' Baroni, che se vogliono mettere in demanio, etsi redonderia in grandezza et ampiezza et ricchezza del suo patrimonio.... con ordinar che tutte le terre che voran ponerse in demanio, sia loro lecito di procurarselo senz'essere impedite, anzi favorite et abilitate delle impositioni ordinarie et estra, et delli alloggiamenti ordinari et estra.... et che sia loro lecito raccattarsi alla ragion de dieci per cento de l'entrate baronali, et quindi nasceria l'union del Regno »: [51] che è, come si vede, anche un consiglio di senno politico ed amministrativo, nonché la voce di una protesta meramente sentimentale.

L'eccidio di Gian Vincenzo Storace,[52] il 9 maggio 1585, sotto il governo di don Pietro de Giron, duca d'Ossuna, parve ai contemporanei avvenimento così tragicamente saliente, così indicativo dello stato di crisi e di disagio in cui il paese versava, che il Summonte concluse appunto con quest'episodio la sua storia. E senza dubbio la sensibilità coloristica ed un certo gusto virtuosistico degli scrittori li spingeva ad accentrare, più letterariamente che altro, la loro preferenza sugli aspetti più vistosamente raccapriccianti della scena. Ma, altrettanto indubbiamente, non c'era soltanto questo. A parte le testi-

---

[51] Questo ragionamento antifeudale è avvalorato dall'autore con le citazioni, ormai classiche, dei benefici apportati alla Turchia dall'assenza di baronaggio (si veda, per i napoletani, il Nifo nel *De regnandi peritia* del 1522), nonché alla Toscana e a Venezia; ed altresì all'opposto, i danni arrecati alla Corona cattolica dalla permanenza di una numerosa e potente classe feudale in Fiandra. Si tenga presente, per converso, l'importanza dei negoziati condotti a Madrid nel 1557-58 da Ettore d'Aquino, e successivamente a Bruxelles, per l'allargamento dell'aristocrazia napoletana, attraverso addirittura l'istituzione di due nuovi Seggi (Toledo e Forcella, tornato a esser reso autonomo da Montagna). Dell'argomento si occuparono alcune tra le più rilevate personalità della vita pubblica napoletana, come Berardino Rota, Placido Di Sangro e Giambattista Villano (vedi i memoriali nella cit. ed. Palermo, pp. 147-90).

[52] Si veda su di lui (anche per il definitivo accertamento del cognome Storace, anziché Starace) Fausto Nicolini, *Curiosità, profili, aneddoti* in « Bollettino dell'Archivio Storico del Banco di Napoli », III, 9-12, pp. 674-79, che si rifà a due manoscritti della Nazionale di Napoli nonché alla narrazione edita dal De Blasis in « ASPN », I, 1876, p. 399. Vi si apprende che, in punizione del delitto, 35 popolani vennero tenagliati, privati delle mani, impiccati, decapitati e squartati al Mercato (e le teste esposte in apposita edicola). Ma non veniamo illuminati molto, al di fuori delle solite « belluinità » della « plebaglia imbestialita ». L'argomento andrebbe affrontato con rigore, quantunque sembri accertato che le responsabilità maggiori non spettavano certo all'Eletto.

monianze più chiaramente estrinseche, e magari tarde,[53] uno storico pur di formazione erudita e di temperamento maledico come Tommaso Costo [54] ci dimostra che quella fosca giornata primaverile fu avvertita dalle coscienze più patriottiche e pensose dell'avvenire dello Stato soprattutto nel suo torbido sottofondo sociale, e non già nell'esteriore, torrentizia verniciatura del furore popolare. Pagato infatti anche lui l'inevitabile tributo alle sollecitazioni descrittive della scena,[55] il Costo procede (*Giunta*, ed. cit., p. 67) con considerazioni troppo dimenticate, e che mette conto viceversa riportare largamente: [56]

Per dir quel tanto che io ne osservai allora, chiara cosa è che a tutte le persone agiate e ricche dispiacque oltremodo non tanto la sciagura dell'Eletto Starace quanto il sollevamento del popolo e di quella plebe irragionevole e disperata, la cui rabbia non dubitavan essi che non s'havesse tosto a volger contro di loro e de' loro beni, e però biasimavano il fatto. Ma chi ben considererà quel che noi per bocca d'alcuni padri confessori [57] habbiamo udito essere avvenuto in quel tempo, scuserà in gran parte il misfatto della plebe; imperocché o quante povere fanciulle venderon per vil prezzo la loro

---

[53] Si vedano ad esempio i *Diurnali di Scipione Guerra pubblicati a cura di Giuseppe de Montemayor*, Napoli, Giannini, 1891 (Società di Storia Patria, Monumenti Storici, Serie Prima, Cronache: si tratta di un'opera in forma diaristica per gli avvenimenti dal 1574 al 1627, scritta presumibilmente nel 1643). Vi si legge a p. 39 a proposito della morte di Storace: « Gridava quel pazzo popolaccio, dicendo: signori, noi vogliamo pane, vino e oglio, come che se quei signori l'havessero nelle loro saccocce: ma quelli, promettendo, dicevano che il tutto se gli darebbe ».

[54] Oltre il *Compendio* e la *Giunta*, nonché l'*Apologia istorica* di cui si parlerà appresso, si ricordino le altre principali opere del Costo (su cui vedi Angelo Borzelli, *L'operosità di Tommaso Costo poligrafo del secolo XVI in Napoli*, Vallardi, 1925, pp. 40): *Istoria del sacratissimo luogo di Monte Vergine*, Venezia, Barezzi, 1591, Napoli, Salviani e Cesari, 1685 (notizie raccolte dal padre Vincenzo Verace); *Ragionamento intorno alla descrittione del Regno di Napoli et all'antichità di Pozzuoli di Scipione Mazzella*, Napoli, Stamperia dello Stigliola, 1591; *Memoriale delle cose più notabili accadute nel Regno di Napoli.... per tutto l'anno 1617 cavato così da tutto il testo del Compendio come dalle annotazioni e supplimenti che vi sono, da Tommaso Costo. Con l'aggiunta di D. Gioseppe Mormile Napoletano*, Napoli, Scipione Bonino, 1618, e Caffaro, 1639. Pare che il Costo sia morto nel 1613. Il Soria (*op. cit.*, I, 52), ricordando il suo carattere mordacissimo e brusco, e la sua inimicizia con tutti gli storici contemporanei (tra cui il tedesco Arrigo Bach, venuto a Napoli nel 1575, socio e poi successore del libraio Orazio Salviani), lo chiama « picciolo Aristarco napoletano ».

[55] « .... Tutti a guisa di fiere s'avventaron sopra a quell'infelice corpo, e lo sbranaron in molti pezzi, tagliandogli chi una mano e chi un piè, chi un pezzo di gamba o di braccio, chi gli orecchi, chi il naso, chi un membro, chi un altro. Poi gli cavaron le budella, il cuore e l'altre interiora, le quali, riduttole in piccoli minuzzoli, se le divisono avidamente fra di loro, e messele in cima di bastoni e su le punte de le spade e d'altre sorti d'arme ch'havevano, le portavano come per trofei di una bene usata ancorché orribile crudeltà. E procederon tant'oltre che, mostrando per dovunque passavano quelle abominevoli reliquie, dicevano a' riguardanti di volersele mangiare in diversi modi acconce: anzi alcuni d'essi l'addentavano così crude, succhiandone inhumanamente il sangue; ed a chi havesse havuto ardire di riprenderneli, o mostrasse un piccol segno di compassione, davano senza riguardo o ferite o bastonate.... ».

[56] Si tengano presenti anche le considerazioni, da noi tralasciate, con le quali il Costo illumina con forti parole le responsabilità dell'Ossuna e la pusillanimità (o l'opportunismo) dei molti nobili, cittadini e militari che, pur presenti a S. Agostino all'inizio della strage, si astennero dall'intervenire.

[57] Quest'inciso è di somma importanza (benché non se ne possa in questa sede discutere adeguatamente) per intendere la delicatezza insostituibile della funzione tanto spesso e tanto a lungo esercitata nel Mezzogiorno dal basso clero, unico depositario degli sfoghi e delle animosità del popolo, taglieggiato dai baroni e dai funzionari locali (per non parlar dei forensi), sì da vedere soltanto negli ecclesiastici i propri fiduciari, spesso partecipi delle sue stesse miserie, specie nella provincia.

verginità, e quante donne, e vedove e maritate, si privaron della castità e dell'honestà, in che fin allora eran vissute, e non per altro che per saziar di pane sé medesime, e i loro padri, i fratelli, i figliuoli e i mariti. E questo (Iddio buono) avvenne forse perché la terra fosse stata o quello o altr'anno tanto sterile che perciò si fosse havuto il mancamento di grano che s'hebbe? Non già, ma per essersi mandato fuora, che fu quello che fé perder affatto la pazienza alle genti, e che messe gli affamati poverelli in ultima disperazione.... Ci par di soggiugner qui un'altra cosa, per far quest'istorietta il più che sia possibile giovevole alle genti. Era parere di persona grave e di giudizio che il caso di Starace non si dovesse lasciar vedere in publico, acciocché i popoli non havessero (diceva) a servirsene per lo avvenire per esempio, e far il medesimo. A che rispondiamo che anzi si dee permettere, affinché serva per uno specchio a chi haverà per l'avvenire a sostenere il freno del governo, e, considerando il pericolo in che allora si vidde non pur Napoli ma il Regno tutto (*sic!*), ingegnarsi di schivarlo con fuggir le cose che ne furon causa. Imperocché vanità è il dire che i popoli, moltitudine sfrenata e per lo più ignorante, prendano esempio da casi scritti in istorie quando vien loro voglia di sollevarsi e far tumulto, il che succede sempre con subitaneo et improviso furore. Ma i Principi e coloro che governano, l'ufficio de' quali è di procedere con considerazioni e maturità, possono ben essi e debbono servirsi del beneficio dell'istorie, seguendo e imitando quel che in esse vien lodato e guardandosi a tutto lor potere da quel che vi si vitupera. Questo è un de' frutti che da cotal lezzione si cava, e stia pur cheto chi più superbo che savio, per non dir trascurato affatto, l'uso utilissimo e lodevole dell'istorie non loda. Perché, essenno elle come una viva pittura dimostranteci la bellezza del bene e la bruttezza del male, scelerato sarà ben colui et in tutto privo di giudizio che, affisandovi gli occhi, non rimarrà di quella più che di questo invaghito.

Conclusione stancamente pedagogica, che non deve farci trascurare la novità spregiudicata ed onestamente coraggiosa di quel che s'è letto prima, e che d'altronde s'innesta su un esempio davvero tra i più significativi ed istruttivi per tutta intera una tematica di governo, ormai solidamente impostata nel Mezzogiorno. Queste pagine, come quelle anonime viste in precedenza, meglio ancora di quelle del Porzio, stanno a dimostrarci che l'*animus* politico napoletano, la capacità di vedere a fondo nella società e di portarne organicamente alla superficie miserie ed esigenze, non erano cose del tutto estinte sotto la vigorosa opera livellatrice del Toledo. Accanto al fiorire rigoglioso dell'erudizione, geografica o giuridica o storica, accanto alle compilazioni di gusto più o meno novellistico e salace, ai margini della cronaca mondana del presente e del passato,[58] vive ancora, seppur languente, l'inse-

[58] Si accenna qui ad alcune delle opere più significative e note dell'ambiente culturale napoletano del tardo Cinquecento, su cui ci limitiamo a sorvolare per la loro scarsa attinenza al nostro argomento (specie a causa della scarsezza di *animus* politico). Ricorderemo dunque ancora innanzi tutto i grandi zibaldoni manoscritti (*Notamenti*) di Antonio D'Afeltro e Scipione Bolvito, con larghi e preziosi estratti specialmente da registri notarili, ma senza alcun contributo originale degli eruditi compilatori. La *Descrittione del Regno di Napoli* di Scipione Mazzella (1586) è la principale delle opere di erudizione geografica. Vi si possono ricordare accanto i cinque libri *De antiquitate et situ Calabriae* di Gabriele Barrio (Roma, 1571) nonché *Dell'antichità, sito, chiese, corpi santi, reliquie et statue di Roma - Con l'origine e nobiltà di Napoli* (Napoli, Cacchio, 1569) di Luigi Contarino. A mezzo tra l'erudizione puramente genealogica e quella più propriamente giuridica e storica (a parte le opere dell'Ammirato, che appartengono ad altra atmosfera culturale) si ricordino almeno i *Discorsi politici intorno al regimento delle Piazze della città di Napoli* (Napoli, Felice Stigliola, 1604) e la *Apologia dei tre seggi illustri di Napoli* (Venezia, Domenico Farri, 1581 e Napoli, Scoriggio, 1633), opera la

gnamento civile ed umano di Tristano Caracciolo, l'anelito alla ricerca appassionata, partecipe, della verità, espresso da lui in parole di memorabile e malinconica fermezza;[59] vive ancora la saggezza scaltrita, la consumatissima sagacia diplomatica di Diomede Carafa, le cui opere tornano lentamente alla luce, e si leggono, si discutono, si stampano, benché sempre più in sordina, alla luce delle nuove vedute delle dottrine politiche nazionali e d'oltralpe.[60] Questi patriarchi, che sono poi gli estremi epigoni del fulgido rinascimento alfonsino, i testimoni ad un tempo della florida civiltà umanistica e degli ultimi bagliori dell'indipendenza del Regno, sono, per così dire, gli intermediari spirituali (e con loro il Sannazzaro) attraverso cui la storiografia napoletana si ripiega sulla meditazione delle passate grandezze, non tanto per inferirne, precettisticamente, un qualche criterio contemporaneo di giudizio, quanto piuttosto per contemplare appunto un oggetto schiettamente storico, un'età compiuta e definita, una particolare civiltà napoletana, etnica e politica, che s'è chiusa con la perdita dell'indipendenza. Nascono così, solo occasionalmente in replica al Collenuccio e come sviluppo della sua opera, ma in realtà come espressione di un'esigenza vivissima di conoscersi meglio, di chiarire il passato a sé stessi, di rivendicare una coerenza di nazionalità, le numerose storie del Regno.[61] E, mentre il Porzio

---

prima di Francesco Imperato, la seconda di Marc'Antonio Terminio (nel quale a lungo si è voluto ravvisare uno pseudonimo del Di Costanzo). Grandioso monumento di pura dottrina giuridica è viceversa il *De subfeudis baronum et investituris feudorum* di Marino Freccia (1554). Nella Nazionale di Napoli è conservato un ms. segn. X A 26, certamente posteriore al 1592, di cc. nn. 133, *Storia della famiglia Carafa* di Giacomo Antonio Ferrari. Nella stessa sede (X A 31 cc. 35-77 con dedica 15 febbraio 1583 a Filippo II) leggiamo una *Historia delle famiglie de' nobilissimi Seggi di Napoli del Signor Cesare Pagano in cui si tratta della notizia di molte famiglie forastiere infino dall'Imperatore Federico II con loro gradi e dignità e delle cose degne di memoria per più di mille anni in diverse parti del mondo.* Si ricordino quindi i numerosi manoscritti *Vita di diverse illustrissime persone,* pressoché identici tra di loro, dovuti a Filonico Alicarnasseo, pseudonimo sotto il quale si presume sia nascosto Costantino Castriota (autore dei sette libri *Il sapere utile e dilettevole,* Cilio Alifano, 1552, e de *La cavalleria e il duello,* s. l. né d.). Sono biografie prolisse, slombate e moralistiche, benché ricche di sporadiche illuminazioni spirituali. Hanno fornito la traccia alle celebri consimili raccolte settecentesche di Silvio e Ascanio Corona. Non si dimentichi infine il mirabile *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* di Giambattista Del Tufo (1591), composto di sette ragionamenti in versi che s'immaginano tenuti nel 1588 dall'autore, reduce dalle Fiandre, ad un crocchio di dame milanesi. L'opera vivacissima, ed estremamente interessante per la rappresentazione dei costumi e dei personaggi (è il miglior antecedente del *Forestiero* del Capaccio del 1634) viene illustrata con ampiezza da Scipione Volpicella in *Giambattista del Tufo illustratore di Napoli del secolo XVI,* Napoli, 1880, pp. 191. Tra i geografi sia anche ricordato Fabio Giordano.

[59] « Credo equidem de humana societate tunc bene mereri cum quis innoxios ab iniuria contumeliisque pro viribus auferre conatur, et praecipue invalidos et qui per se id efficere nequeunt » (*Opuscula historica,* ed. Gravier, tomo VI, p. 7, *Vita di Giovanna I*).

[60] Torniamo qui a ricordare la citata edizione degli *Ammaestramenti militari.* Se ne rammenti la riflessione conclusiva (p. 72): « Io stimo che i Principi habbiano a considerare tre cose: prima qual debba essere colui che sopra molte genti haverà da regnare e signoreggiare; la seconda che quei ch'essi governano son huomini, e non altramenti ch'essi d'animo e di corpo composti; la terza che sarà tempo nel quale il loro impero havrà fine ».

[61] Forniamo qui le indicazioni bibliografiche delle opere di cui stiamo per discorrere. Nel 1572 lo stampatore Mattia Cancer di Napoli dette fuori *Dell'istoria della sua patria*

condenserà in un microcosmo drammatico le linee costanti e salienti di quella storia, inquadrandole in un ambizioso disegno d'interpretazione speculativa politica,[62] gli altri scrittori, dal Mazzella al Costo, si muoveranno concordi su quella traccia di nostalgica e cavalleresca rievocazione, che non esclude la felicità critica né la partecipazione umana, e che era stata delineata, con fervida mano d'artista ed animo generoso di cavaliere napoletano, da Angelo di Costanzo.

RAFFAELE COLAPIETRA

---

del di COSTANZO (già dedicata manoscritta, tra il 1555 e il 1560, al cardinal Carlo Carafa: ora la dedica è ad un altro porporato, il viceré Antonio Perrenot de Granvela). Ma l'*editio maior* in venti libri, col titolo *Historia del Regno di Napoli,* è quella aquilana 1581 di Giuseppe Cacchio, dedicata all'a noi già noto Ferrante Caracciolo. Della *Historia* del SUMMONTE e dell'*Apologia* del COSTO abbiamo già parlato. Le *Vite dei Re di Napoli* di SCIPIONE MAZZELLA furono stampate in seconda edizione nel 1591 a Napoli all'insegna della Corona su istanza di Giuseppe Bonfadini. Nel 1580 Orazio Salviani stampò a Napoli *Dell'historie del Regno di Napoli del Signor Giambattista Carafa,* dedicate dal figlio Muzio al viceré principe di Pietraperzia. Gli *Opuscoli* dell'AMMIRATO, dedicati al granduca Francesco, sono stampati dal Marescotti di Firenze nel 1583. La Società di Storia Patria di Napoli conserva inedite (Ms. XXI C 35) le *Vite dei Re di Napoli fino al 1561* di MICHELE MARIA MAZZA. Noi citiamo dall'ed. Gravier, 1769, tomo III per la *Historia* del DI COSTANZO; e dal tomo IV per gli otto libri della *Storia d'incerto autore,* attribuiti con ogni verosimiglianza al medesimo storico.

[62] Del PORZIO parleremo complessivamente in una seconda parte del saggio, che sarà pubblicata in altra sede.

AVVISO IMPORTANTE

La direzione con la redazione di « Belfagor » si è trasferita definitivamente a Marina di Pietrasanta (Lucca); per comunicazioni telegrafiche basta: Belfagor, Marina di Pietrasanta; telefono 73.060. Questa avvertenza vale per gli editori, per i collaboratori e per i corrispondenti volontari; i quali spesso interrogano il direttore su cose estranee alla Rivista stessa. In tal caso sarebbe gradito che accludessero il francobollo per la risposta, date le alte tariffe postali correnti. In ogni modo si avvertono i lettori e le lettrici che la direzione non è disposta a prendere in esame manoscritti di versi, novelle e romanzi.

LUIGI RUSSO.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

RODOLFO MORANDI

Fra gl'itinerari politico-intellettuali che, al di là d'ogni risonanza politica e cronachistica, hanno lasciato più fondo solco nella vita italiana del tempo nostro, quello di Rodolfo Morandi appare, agli occhi di chi si voglia dire uomo moderno, tra i più esemplari.

Esemplare per il suo vigore d'intelletto; per il senso, quasi artigiano, dell'opera da farsi, e farsi bene; per il suo impegnarsi costante. Ma non solo per questi caratteri — che, pure, a ben riflettere, sono quelli essenziali, quando sono maturi, per la caratterizzazione delle qualità uniche d'un uomo; non solo per questi, dicevamo, ma, soprattutto, per il suo senso della umanità. Troppo si parla d'uomo! troppo si parla d'umanesimo, vecchio e nuovo! E quanto pochi sono gli umanisti: quanti, cioè, sono tesi ad un progredire del vivere civile, per realizzare la nobiltà dell'essere umano. A questa definizione, che è un banco di prova, quanti falsi umanisti si rivelano! A questo banco di prova, per contro, un'analisi dell'umana vicenda di Rodolfo Morandi si ritempra, e le tracce del suo passare terreno si fanno più nette. Il lettore voglia seguirci nell'esame di queste ormai stabili orme.

* * *

Tre fasi appaiono nettamente distinte, nello svolgimento intellettuale del Morandi: una prima, che va fino al 1937, l'anno dell'incarcerazione; una seconda, gli anni del carcere, tra il 1937 ed il 1943, in cui, quasi unica manifestazione esterna rimastaci, sono le lettere al fratello Luigi, che, pure scritte nella particolare condizione della detenzione e della correlativa censura, appaiono frutto d'un periodo di ripensamento, di maturazione, d'affinamento; una terza, infine, dal 1943 al 1955 (l'anno della morte), durante la quale — dopo l'azione vibrante del periodo partigiano e dell'attività ministeriale (luglio 1946-maggio 1947) — mise a partito la maturità raggiunta negli anni precedenti.

Allo stato presente degli scritti rimasti ed a noi noti, dopo l'ultima lettera dal carcere al fratello (che è del 24 luglio 1943), si ritrova una prima manifestazione del Morandi nella lettera ad Altiero Spinelli, che fu pubblicata nei « Nuovi Quaderni di Giustizia e Libertà » del maggio-giugno 1944. L'A. vi

prendeva posizione in merito al Manifesto Federalista di Ventotene, di cui solo allora veniva a conoscenza, e la sua posizione, in questa che si può dire la prima apparizione pubblica (anche se in periodo di clandestinità), appare chiara — e nuova, relativamente a qualsiasi altro degli scritti diffusi prima dell'incarcerazione —: « di fronte alla necessità perentoria di mettere ordine nei rapporti economici, che la 'concorrenza' ha, in questo ultimo quarto di secolo, così profondamente perturbati, tenendoli cronicamente in crisi, oggi sono socialisti tutti. Si sa: lo sono i cattolici, lo sono i fascisti-repubblicani come da un pezzo lo sono i nazi. Sicché sarebbe maggior originalità lasciare inespresso e sottinteso questo 'socialismo', piuttosto che non riconiare la vecchia moneta del socialismo-liberale. Di esso però voi volete servirvi per battere in breccia quello tradizionale, il socialismo classista continentale e, di là ancora, ogni socialismo collettivista.... Di fronte a questo 'socialismo' ritardatario io mi confermo più che mai collettivista.... Di fronte alla tua affermazione (di schietto sapore idealistico) che non esistono *classi*, ma siano esse nient'altro che il prodotto dell'idea (sballata) della collettivizzazione, io mi confermo più che mai classista nell'azione politica ».[1] Le affermazioni del Morandi dovettero apparire nuove — come si può presumere dalle reazioni di Altiero Spinelli — a chi conosceva solo vagamente la sua evoluzione.[2] E, in effetti, siamo, qui, ben lontani dalle vecchie posizioni degli anni '20, durante i quali grande preoccupazione del Morandi era stato scoprire il granello di sabbia, che tanto spesso arrestava il motore della democrazia nei momenti più critici. Certo, anche allora s'era occupato del « socialismo », ma di un socialismo per il quale « la divisione di classe della società e la lotta di classe del proletariato intesa alla definitiva emancipazione, sono, come interpretazione storica e definizione logica della realtà sociale attuale, concetti di limpido idealismo »; un socialismo, che « eleva la politica all'altezza della religione e la religione stessa invera nel suo contenuto umano più profondo affermandola come sostanza e anima della politica ».[3] Generalità, come si vede, che le più spinte analisi alla determinazione di posizioni hegeliane, mazziniane ed altre, non riuscivano mai a portare su d'un piano d'originalità o, quanto meno, di rigore. Tutti gli scritti tra il 1923 ed il 1926 sono vaghi e, d'altro canto, di scarso valore scientifico: buoni capitoli di « tesi di laurea » (la tesi di laurea del Morandi — ricordiamo —, sostenuta a Pavia nel 1925 col prof. A. Groppali su « L'idea universale della pace e di una società delle nazioni da Kant a Mazzini » è andata dispersa), in cui, più che l'abito dello studioso — sia pur giovane —, teso ad impostare scientificamente un problema, appare il saggista (il saggista, si badi bene, non il giornalista), che si sforza di dimostrare delle tesi, il cui itinerario è già tracciato. Il giudizio può apparire troppo duro, ma

[1] Vol. IV, pp. 53-54.
[2] Vol. IV, p. 53, n. 1.
[3] *La democrazia del socialismo* in « Il Quarto Stato », a. I, n. 11 (5 giugno 1926) (vol. I).

certo è che dalla produzione 1923-26 traspare un provincialismo culturale indubitabile, riflesso di quella provinciale limitazione dell'ottica politica, che caratterizzava quegli anni: provincialismo dell'atmosfera. Insomma, Morandi diede all'antifascismo « democratico » di quegli anni quanto quell'antifascismo meritava...; e meritava poco, applicato com'era a questioni, vien fatto di dire, epidermiche, non mai strutturali.[4] Ché, insomma, discutere dell'eticità dello stato o del pensiero mazziniano è, sì, fare politica. Ma a due condizioni: in primo luogo, che la casa non stia bruciando; e, inoltre, che questi problemi siano osservati nel loro innestarsi sulle strutture politiche viventi del paese. Ora, la casa — siamo tra il '23 ed il '26 — era un rogo, e le strutture profonde non sono mai prese in considerazione dall'A. di quei saggi. E non avrebbe, del resto, potuto essere differentemente: la preoccupazione del Morandi (come anche del gruppo della « Rivista Repubblicana » dello Zuccarini) era troppo squisitamente politica, legata allo svolgersi diuturno degli avvenimenti politici, perché potesse affacciarsi la necessità di scendere in profondità (cogliere il sociale, ma un sociale appoggiato sull'economico; studiare la cultura, ma la cultura come espressione d'una società; osservare delle situazioni politiche, ma vederle come portato d'una più ampia situazione politico-sociale). Questo può valere a spiegare l'abbondanza delle citazioni da Mazzini, da Hegel, da Kant, quasi alla ricerca d'un *ipse dixit*; e, anche, a chiarire che quella del Morandi, in questo periodo, non era « politica » ma lieve « filosofia politica ».

Su questo gioco intellettuale poco fecondo, spicca la dirittura del Morandi, che gli fa dire, nel 1925 (a 23 anni), parlando di Giacomo Matteotti, nel quale vede la vittima d'una reazione sancita dal tacito consenso d'un popolo: « Non v'è nessuno tra noi che sia degno di chiamarlo, com'altri domani auguriamoci lo possa fare, il Martire della Libertà »,[5] oppure: « nessun processo noi vogliamo fare al recente passato; cosa cui possiamo accedere di buon grado, perché tutti, chi più e chi meno, dovremo scontare la colpa per la nostra parte ».[6]

Il Morandi dovette di certo avvertire la vacuità di questo gioco politico-speculativo, se la sua partecipazione alla stampa politica si tacque fino al 1934, allorquando iniziò la collaborazione alla clandestina « Politica Socialista ». Uno degli ultimi (25 febbraio 1925) articoli suoi di questo periodo porta il titolo: *Rivedere le posizioni*, che può ben essere preso come divisa, per esaminare gli anni, che vanno dal 1926 al '35. Rivedere le posizioni fu, infatti, per il Morandi, lo scopo essenziale di quell'epoca. Il metodo che seguì fu, di certo, il migliore tra quanti gli si presentavano: la storia. E,

---

[4] Per una attenta analisi de *La formazione culturale e politica di Rodolfo Morandi (1923-1933)* cfr. l'articolo con questo titolo di S. Merli in « Rivista Storica del Socialismo », 1958, n. 3 (luglio-settembre).

[5] *Rivedere le posizioni* in « La Critica Politica », a. V, fasc. 2 (25 febbraio 1925) (vol. I).

[6] *Ibidem*.

dal '26 al '29 (almeno), attese alla preparazione ed alla redazione della sua *Storia della grande industria in Italia*, apparsa nel 1931. Un gran bel salto, passare da *I principî metafisici della teoria hegeliana dello Stato* (1925) al numero dei telai dell'industria tessile o alle tabelle di prezzi e salari; e un salto proficuo, ché proprio quei salari e quei fusi e quei telai valsero a rendere chiara — al di là dei concetti di libertà autocosciente, superamento dei limiti, spirito nazionale ed altre formule, ch'erano state fin allora pane quotidiano del Morandi — cosa fosse, in profondità, uno Stato, lo Stato: un rapporto di forze.

Il libro ebbe rapido successo: la reputazione dell'Editore che lo pubblicava (il Laterza) e talune recensioni (specie quella del De Ruggiero su « La Critica ») [7] diressero rapidamente l'antifascismo intellettuale verso quell'opera. Ma editore e recensioni possono valere a spiegare solo il successo esterno del libro, del quale, qui, dobbiamo domandarci cosa fosse in se stesso. Il quesito non è semplice, e le risposte che si possono dare variano, in rapporto a quel che si cerca nel libro: l'opera di storia o quella di chiarificazione politica. Come opera storica, il volume del Morandi era — e resta — d'altissimo valore: la simpatia spiegata da un Gino Luzzatto,[8] non mai

[7] In « La Critica », XXX (1932), pp. 54-57. Vale la pena di riportare la frase finale del De Ruggiero: « Son pagine che giova meditare, perché spiegano molti fatti del dopoguerra, che le statistiche industriali con le loro cifre ottimistiche non potrebbero illuminare. Vi son quistioni di psicologia, di educazione civile e politica, di moralità nel senso più ampio, che, anche sull'avviamento delle industrie di un paese, influiscono molto più dei coefficienti meramente tecnici. Bene ha fatto il Morandi a portare su di esse uno sguardo sereno e spregiudicato ».

[8] In « Nuova Rivista Storica », XVII (1933), pp. 520-522, che termina: « In questa conoscenza della realtà, nella franchezza con cui il Morandi cerca di penetrare al di là delle apparenze per determinare la vera situazione dell'industria italiana, noi riscontriamo il pregio maggiore di questo volume, che si legge con vivo interesse, e che sarà utilissimo a chiunque si occupi della storia dell'economia italiana dopo il 1900 ».

Per una nuova valutazione del libro di R. Morandi cfr. L. Cafagna, *Rodolfo Morandi storico dell'industria italiana* in « Rinascita », XIII (1956), pp. 29-32 e la recensione di B. Manzocchi, *ibidem*. Ambedue fanno cenno alle riserve manifestate da A. Gramsci in uno dei suoi quaderni dal carcere ripubblicate in *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, Torino, 1949, pp. 185-187. Ci sembra opportuno rilevare a questo proposito che il Gramsci, nella sua nota, non fa che riprendere una recensione firmata con tre stelle (e da lui attribuita a De Viti De Marco) apparsa in « La Riforma Sociale », n. 3, maggio-giugno 1932; le osservazioni del Gramsci sono tutte costruite sulla base di questa recensione la quale, di certo, troppo spesso non valuta bene l'opera morandiana. D'altro canto, il Gramsci non ha messo sempre tra virgolette le citazioni che trascriveva dalla rivista nel suo quaderno (e questo non è un rimprovero: è una constatazione) così che ora, leggendo si ha l'impressione di leggere negative riserve e limitazioni del Gramsci là dove tutte quelle sono, in realtà, dell'anonimo recensore. Così per es., il Gramsci osserva (p. 187): « Eccessiva simpatia del Morandi per i colossali organismi industriali, considerati troppo spesso, senz'altro come forme superiori di attività economica, malgrado siano ricordati i crolli disastrosi dell'Ilva, dell'Ansaldo, della Banca di Sconto, della Snia Viscosa, dell'Italgas ». Ora, una lettura attenta del testo del Morandi permette di dire che la posizione dell'A. non era tanto ammirata come qui può sembrare. Ma quel che qui conta è che quella che sembra una nota del Gramsci non è altro che la copia quasi letterale d'una riserva dell'anonimo recensore (p. 3 dell'estratto): « Ed è eccessiva la simpatia che il Morandi dimostra per i colossali organismi industriali che abbracciano un gran numero di imprese similari e complementari; li considera troppo spesso, senz'altro, come forme superiori di attività economica, malgrado egli pure ricordi i disastrosi crolli dell'Ilva, dell'Ansaldo, della Banca di Sconto, della Snia Viscosa e dell'Italgas ». Esempi del genere possono moltiplicarsi.

tenero nelle sue recensioni, è prova certa di quanto diciamo; il recensore più severo sarà lo stesso Rodolfo Morandi, che, in una lettera al fratello Luigi (del 24 novembre 1939), dirà: « è curioso che dopo tanti anni di studio severo, e pagato anche a così caro prezzo, io mi trovi senza nulla tra mano; che abbia pubblicato solo uno studio del tutto occasionale, il quale non fa certo eccessivo merito all'autore ».[9] Eppure, malgrado questo ritegno dell'A. per la sua opera, il libro era — lo ripetiamo — di gran merito: non solo in quanto — come suol dirsi — « riempiva una lacuna » (che solo parzialmente il libro del Barbagallo aveva coperto nel 1929[10] e alla quale solo in parte Tremelloni apporterà altro materiale di colmata nel 1947),[11] ma per i suoi intrinseci pregi. Condotto tutto su documenti e su materiale di prima mano, il libro, con violenta chiarezza, nell'illustrare genesi e sviluppo della grande industria, indicava i grandi problemi italiani: lacerazione storica tra Nord e Sud; fragilità degl'istituti politici, posti più al servizio d'una classe determinata che del paese tutto; disoccupazione e correlativa possibilità di sfruttamento d'un ampio ed indifeso mercato di mano d'opera; formazione delle grandi concentrazioni finanziarie. La parte dello svolgimento cronologico, degli « avvenimenti », non vi è trascurata. Così, d'altissima qualità son le pagine[12] consacrate all'industria della seta in Piemonte tra il 1815 ed il 1848: chiarezza, concisione, precisione — le virtù dello storico di razza — son presenti. Del pari, di grande finezza quelle dedicate alla crisi del 1893-94;[13] la narrazione è sempre sciolta, senza mai consentire sacrifizi all'essenziale e, insieme, con poca pena per il dettaglio: ciò che, a gran torto, farà parlare E. Corbino d'« incompiutezza di indagini »:[14] che era un voler accusare l'Autore di non aver fatto ciò che, evidentemente, egli non aveva voluto fare: cioè, una sorta di quegli « Annali dell'Economia Italiana », ai quali, proprio in quegli anni, il Corbino attendeva ed ai quali il Morandi non avrebbe mai voluto attendere....

Certo, un libro sulla storia della grande industria, in qualsiasi paese del mondo, costituisce un atto d'accusa: inevitabilmente. In nessun luogo, la grande industria ha potuto impiantarsi, senza che un duro scotto venisse pagato dagli uomini, direttamente (salari bassi, concentrazioni urbanistiche, sfruttamento del lavoro infantile e femminile) o indirettamente (attraverso lo sfruttamento della congiuntura — quella strettamente economica, come quella più largamente politica —). In nessun luogo, la grande industria — dopo essersi affermata — ha potuto mantenersi, ed ingigantire, se non facendo leva su situazioni politiche corrotte; costituendosi in monopoli finanziarii (molto spesso ingiustificati anche da un corretto punto di vista capi-

---

9 Vol. III, p. 84.
10 C. Barbagallo, *Le origini della grande industria contemporanea*, Firenze, 1929.
11 R. Tremelloni, *Storia dell'industria italiana contemporanea*, Torino, 1947.
12 Vol. II, pp. 41-43.
13 *Ibidem*, pp. 102-105.
14 E. Corbino, recensione al volume di R. Morandi, *Storia della grande industria in Italia*, in « Giornale degli Economisti e Rivista di Statistica », 1932, p. 120.

talistico, ché alla concentrazione finanziaria non corrispondeva la concentrazione tecnica); frenando, in taluni momenti, lo sviluppo tecnico, per permettere un più profondo, integrale sfruttamento delle attrezzature già esistenti; praticando, molto spesso, un'ingiustificata politica di prezzi alti dietro la cortina artificiale dei dazi doganali. Tutto ciò è indiscutibile; ma, nel caso dell'Italia, è stato — e resta — merito del Morandi d'averlo dimostrato, e d'avere indicato quali gradi d'intensità gli stessi fenomeni esistenti in altri paesi d'Europa e d'America avessero raggiunto in Italia.

Abbiamo dianzi detto che il Morandi fu mosso ad occuparsi della storia della grande industria da un bisogno di concretezza politica: di seguito vedremo s'egli giunse a realizzare il suo scopo. Ma fin d'ora può certo dirsi che, quel senso del concreto, il Morandi seppe darlo alle sue pagine, ed il lettore può trarnelo ancor oggi. E, ad uno storico, non sapremmo far elogio più largo! Ma, di quest'elogio, il Morandi non avrebbe saputo, lui, far gran che. Per lui il problema essenziale era altro: capire come, attraverso quali sotterranei (ma non troppo) cammini, per quali vie reali, appoggiandosi su quali forze, un determinato sistema politico — il fascismo — avesse potuto installarsi in Italia: « il seguire — doveva poi dire nel 1954 — nella storia contemporanea del nostro Paese l'ansimante sviluppo della industria moderna, sarebbe da considerare cosa per la verità ben povera di significato, se di questa storia non rappresentasse la pagina che raffigura nei suoi più duri tratti e nella sua più esasperata espressione, il dramma della società italiana ».[15] Di qui, per realizzare questa sua scoperta, la demolizione di miti storiografici ben saldamente acquisiti alla cultura italiana: « la disperante mediocrità — dirà — di criteri cui si ispirava nella sua opera di governo la Destra », nel mentre « gli uomini che si schieravano alla opposizione rivelavano.... nella loro intemperanza oratoria un'immaturità politica ancor più sconfortante »; [16] pur riconoscendo che « Cavour s'afferma come una figura d'eccezione nella società retrograda e provinciale del vecchio Piemonte, durando assai a vincerne la fredda ostilità », noterà che « la nuova politica da lui instaurata non s'ispirava certamente ad un'eccessiva larghezza di vedute, a grandi idee, ma bastò che riuscisse *meno* gretta, *meno* miope, *meno* retriva di quella seguìta fino allora, perché benefici effetti ne risultassero nel campo economico » [17] (noi sottolineamo i *meno*). Eccessi polemici, questi? Lasciamo perdere questo aspetto: a noi non importa discutere se il Morandi avesse ragione o meno di giudicare tanto severamente. A lui interessava capire, vedere, mostrare come determinate strutture industriali avessero potuto inserirsi nella vita del paese, sfruttando la debolezza, l'incapacità, la disonestà — talora — delle strutture politiche. Tutto ciò appare chiaro nella sua opera e fu chiaro a lui,[18] e proprio questa comprensione costituì la grande le-

[15] vol. II, p. 243.
[16] *Ibidem*, p. 76.
[17] *Ibidem*, p. 73.
[18] *Ibidem*, pp. 256 sgg.

zione, ch'egli ebbe a memoria durante gli anni della vita politica pubblica (1945-'55). Fu tanto chiaro, del resto, che la lezione che tenne all'Istituto Gramsci nel 1954 su *Gli aspetti dello sviluppo capitalistico dell'industria italiana*, non presenta alcuna sostanziale variante rispetto al volume del 1931: qualche aggiunta s'impose, ma solo per indicare quali erano stati gli sviluppi da quella data (fatti fondamentali, quali la creazione dell'IMI nel 1931 e dell'IRI nel 1933).[19] Ma, ripetiamo, l'impostazione generale non mutò. Realizzando due obiettivi — lo storico ed il politico —, il Morandi raggiunse qualcosa di più: scoprì la Storia. La storia e la sua corposità, la sua — ci si perdoni la banalità — lezione, pur attraverso la sua irripetibilità.[20] La strada al marxismo era ormai costruita, aperta. Ed egli, con calma, la percorse tutta. Contrariamente a tante scoperte della storia attraverso il marxismo, nel caso del Morandi, ci troviamo di fronte ad una scoperta del marxismo attraverso una preliminare esperienza storica. Della quale si può dire che aveva dato ricchi frutti: un buon libro di storia, che non sfigura, ancor oggi, nella biblioteca di nessuno specialista; una chiarificazione per la mente dell'autore e, nello stesso tempo, un invito ai lettori ad una presa di coscienza di quello ch'era stato uno dei cammini maggiori, pel quale s'era riversata la piena del fascismo; un'avviata introduzione al marxismo.

* * *

Il 1931 segna l'apparire della *Storia della grande industria in Italia* e, insieme, l'allontanarsi del Morandi dal gruppo di « Giustizia e Libertà » ed il suo avvicinarsi al movimento socialista clandestino: l'anonimo redattore della breve nota introduttiva alla nuova edizione della *Storia della grande industria* osserva con allusiva concisione: « la preparazione e la elaborazione dell'opera coincidono all'incirca con l'adesione di Morandi al movimento di 'Giustizia e Libertà' e preludono al suo distacco da questo movimento, verificatosi appunto nel 1931, e al suo avvicinamento al movimento politico socialista ».[21] Questo avvicinamento si concretizza, per gli scritti ancor esistenti, nella collaborazione, fra il 1934 e il 1935, a « Politica Socialista » e a « Il Nuovo Avanti », e in un saggio, rimasto finora inedito: *Ricostruzione socialista. Il socialismo integrale di Otto Bauer*. Qui appare un Morandi nuovo: classista, marxista, e con quello che sarà, ormai, il suo carattere essenziale, in tutta la sua vita futura (se si eccettui, per ovvie ragioni, la parentesi del carcere): l'estrema chiarezza di visione nell'azione pratica.

---

[19] *Ibidem*.

[20] Vol. III, p. 51: « la meditazione storica perviene a infondere alla mente una calma solenne e fin nei sentimenti e nelle passioni che ci tengono, di cui vano sarebbe il tentativo di spogliarci, una ponderazione grave, una viva forza nuova ».

[21] Vol. II, p. XI.

Ecco come, nel marzo 1935, presentava, su « Politica Socialista », la collaborazione del Centro Interno Socialista: « la matura valutazione delle forme successive della politica proletaria, quale si è svolta prima e durante la reazione fascista, e delle particolari condizioni pratiche in cui deve svilupparsi nel momento presente, impone a parer nostro di necessità un'impostazione su basi rigorosamente rivoluzionarie della lotta di classe ».[22] Ancora, ne « Il Nuovo Avanti » di Parigi del 21 dicembre 1935, chiariva: « il cardine sul quale s'impernia l'azione socialista è che l'' edificazione del socialismo ' o, meno enfaticamente, l'attuazione di un programma volto alla radicale trasformazione della costituzione sociale borghese, deve essere promossa da una organizzazione di classe; e quindi può concepirsi soltanto come lotta e conquista del proletariato ».[23]

Siamo lontani, ormai, dall'indeterminatezza politica, vagamente tinteggiata di socialismo, quale appariva, nel 1926, in un saggio pubblicato su « Il Quarto Stato »: « la coscienza di una esistente lotta di classe e la volontà di vincerla, di superarla bandendo un principio più alto e universale, questo definisce la realtà e la missione del socialismo.... Il socialismo eleva la politica all'altezza della religione e la religione stessa invera nel suo contenuto umano più profondo affermandola come sostanza e anima della politica ».[24]

L'indice più sicuro dell'evoluzione del pensiero morandiano, il suo allontanarsi dalle posizioni « democratiche » per accostarsi a concezioni classiste e marxiste, è dato, più che da recise prese di posizione (« non si può attendere questa ' soluzione delle soluzioni ' da una ' moralizzazione ' o da una ' spiritualizzazione ' della vita politica: occorre essere classisti »),[25] dal suo nuovo porsi di fronte ad un problema, quale quello della Libertà, essenziale in se stesso e tanto più per un uomo come il Morandi, di schietta formazione umanistica: « occorre — diceva — che questi liberali in crisi, che si avvicinano a noi partendo dal concetto della personalità libera, si convincano che non dalla negazione delle classi ma anche dalla accentuazione della coscienza di classe (di cui essi temono di sentir parlare come del ' maligno ') si può attendere oggi un rinnovamento delle basi politiche e diciamo pure spirituali della vita ».[26] Ancora: « la libertà è, prima che un valore di coscienza, una condizione di vita nella società. Le libertà sono capitalmente istituti. Non s'avanza dunque di un palmo su questo terreno con le astruse disquisizioni portate sugli ' eterni valori ' o sulla ' dittatura di classe '.... La libertà proletaria sarà conquistata col radicale sovvertimento dei rapporti economici esistenti, su un piano d'estesa collettivizzazione. Le libertà pro-

---

[22] *Politica Italiana,* in « Politica socialista », marzo 1935, n. 3 (vol. I).

[23] *Criteri d'orientamento dell'azione socialista negli sviluppi della presente crisi,* in « Il Nuovo Avanti », a. XL, n. 50 (21 dicembre 1955) (vol. I).

[24] *La democrazia del socialismo,* in « Il Quarto Stato », a. I, n. 11 (5 giugno 1926) (vol. I).

[25] *Politica Italiana,* in « Politica socialista », marzo 1935, n. 3 (vol. I).

[26] *Ibidem.*

letarie saranno istituti che assicureranno una libertà non nominale ai lavoratori nel processo di produzione».[27] Non è più una filosofia della libertà, che viene esposta e propugnata; è una libertà, che viene direttamente avvertita, nel suo spessore, nella sua reale consistenza, nel suo essere carnale.

Ecco, dunque, qual'è il patrimonio di Rodolfo Morandi al momento dell'arresto, che doveva isolarlo dal mondo per sei anni: un marxismo ormai solidamente acquisito, anche se, qui e là, sussistono delle ruvidezze, che, tuttavia, non sarà difficile limare in seguito; un senso dell'azione politica, della guida teorica all'azione pratica, che è ormai completamente messo a punto e che non ha più nulla da apprendere.

* * *

Arrestato il 24 aprile 1937, il Morandi ha recuperato la libertà solo alla fine di luglio del 1943: le cose sue che ci restano o, più precisamente, che ci sono note, sono, oltre alle lettere al fratello, un abbozzo di studio, al quale, nella recente edizione, è stato dato il titolo di *La questione meridionale*[28] e un quaderno contenente un'*Introduzione filosofica alla storia della filosofia* (maggio '42); un saggio intitolato *Dall'idealismo al marxismo* (giugno '42); un'*Analisi dell'economia regolata* (giugno '42) e, infine, una nota, senza titolo e senza data, che il curatore dell'edizione in corso delle Opere di R. Morandi ha intitolato *Leggi sociologiche e individuo*.

Poco resta, come si vede. E tutto fa credere che la produzione di questi anni dovesse essere più abbondante, se si pensa che già dal 1938[29] era giunta al Morandi l'autorizzazione a scrivere. Bisogna, quindi, contentarsi di ciò di cui si dispone. E, a guardar bene, non è poco: gli scritti più strettamente politico-culturali, che abbiamo più sopra indicati, mostrano un sempre maggior possesso, da parte del Morandi, del marxismo; le sue posizioni si fanno sempre più fondatamente categoriche e, necessariamente, più nette, più chiare: «per le espressioni formali del pensiero, che sono state pure per un bel po' di tempo il mio esercizio, io vado provando, debbo constatare, una sempre più forte repulsione. Lo vedo ancora intrattenendomi qualche volta con un compagno filosofo, discutendo per passatempo di Kant e parenti prossimi. Non ci trovo più gusto e non m'appassiona più e non ci riesco più, del resto, che molto mediocremente. Ho interiorizzato troppo, per anni, la mia meditazione e l'osservazione critica, sviluppando all'estremo e inguaribilmente quella ch'era del resto, se ben guardo in me e voglio confessarmi, una forte predisposizione, un'inclinazione d'origine. Ma se è così che ho acquistato la libertà e la padronanza di me stesso e una qualche sod-

---

[27] *Problemi di politica socialista*, in «Politica Socialista», a. II, n. 3 (marzo 1935) (vol. I).

[28] Vol. IV, pp. 5-14.

[29] Vol. III, p. 30.

disfazione, devo rammaricarmene? ».[30] Aperta dichiarazione, questa, al fratello, alla quale fa da contrappunto e da elemento chiarificatore quest'altra: « la nozione della filosofia pare debba sortire bell'armata alla sua battaglia dalla testa del cattedratico, non già dalla storia, dalla vita fluente nel tempo, che incessantemente l'elabora come ogni altro termine di cultura. Si ha quest'inversione paradossale: l'indagine storica, invece che portarvi essa come a risultato, è subordinata in anticipo ad un concetto dato della filosofia ».[31]

Ormai, il pensiero del Morandi non sa più muoversi fuori dell'addentellato solido, che la storia può offrire. Ma non è solo la storia, che gli si presenta come base per uno sviluppo ulteriore del suo pensiero: la curiosità scientifica sorge in lui prepotente, tanto da fargli chiedere al fratello Luigi schiarimenti sulle esperienze, che quest'ultimo sta compiendo in laboratorio;[32] da farsi spiegare da un compagno di prigionia, « laureato e cultore di scienze naturali », i « fenomeni di catalisi chimica »;[33] da riflettere a lungo sui problemi dello sviluppo del pensiero scientifico.[34] Si potrebbe pensare che questa, ed altre, curiosità, che il Morandi manifesta nella fitta corrispondenza intrattenuta col fratello, siano da attribuire solo al desiderio di uccidere il tedio della prigionia o agl'incontri fortuiti, che può offrire una biblioteca carceraria. Ma non è così: Morandi stesso, quasi, precisa: « lo sviluppo della scienza moderna ha reso sempre più inattuale la figura dell'enciclopedico, a parte che debbo considerare la mia mente come specificamente negata ad ogni cultura enciclopedica, perché nonostante ogni mio sforzo, tutto è sacrificato da essa in ogni ordine di letture e di studi *all'interesse centrale che troppo prepotentemente la occupa* ».[35] Occorre specificare che l'interesse centrale è quello politico? Certo, no. Ma, fosse lo stato di prigionia, fosse un ulteriore affinarsi delle sue qualità a permettergli un'osservazione più pura, *in vitro,* il senso politico del Morandi si presenta più decantato e, insieme, più ricco. Siamo, ormai, dinanzi a formulazioni, che restano, sì, marxistiche, ma non più d'un marxismo — non si deve aver paura delle parole — da neofita, quale, a volte, appariva precedentemente. Ormai, invece, il marxismo è scienza digerita, è consustanziato alla speculazione. Si osservi, a titolo d'esempio, l'*Analisi dell'economia regolata*: in cinque pagine, il problema è rapidamente, e bene, impostato. Le otto pagine che restano, sono consacrate al fattore uomo e, con ogni precisione, a quegli uomini, che possono impedire lo sviluppo d'una pianificazione economica: la burocrazia. Considerata storicamente, come determinata dal fenomeno di centralizzazione degli stati, il Morandi ne segue il passaggio nei trusts, non solo nel suo aspetto di appesantimento numerico di

[30] Vol. III, p. 116.
[31] Vol. IV, p. 16.
[32] Vol. III, p. 58.
[33] *Ibidem,* p. 59.
[34] *Ibidem,* pp. 60, 113 e 167.
[35] *Ibidem,* p. 60.

personale, ma in quello, ben più grave, della formazione della mentalità burocratica; ed i grossi difetti, che ne derivano in un'economia regolata, sono indicati con ogni precisione: « l'impossibile fusione delle diverse attività, la pressione asfissiante dei controlli, una circolazione troppo lenta, la irresponsabilità che corrode le volontà migliori, il livellamento che la stampiglia e la tabella tendono a compiere delle capacità e delle intelligenze ».[36] Gl'« interessi centrali che troppo prepotentemente occupano » la mente del Morandi sono ormai fissati, e ci avviciniamo al momento in cui, al di là d'ogni censura, d'ogni limitazione, potrà riprendere la lotta politica: durante i due anni di lotta per la Liberazione del paese, le sue manifestazioni di pensiero saranno, ovviamente, di natura prammatica. Ma il prammatismo morandiano non è mai soltanto la tattica d'un momento: è, piuttosto, la trasformazione in principî d'azione di postulati teorici innestati su d'un terreno di meditata cultura, sempre aderente alla realtà.

Nelle direttive politiche redatte da Rodolfo Morandi alla vigilia dell'insurrezione dell'aprile '45 e diffuse col titolo *Necessità e significato dell'insurrezione,* il cardine dell'azione suggerita con un'analisi nettissima, è una frase, che sembra riecheggiare — ma attraverso una sensibilizzazione marxistica — elementi cuochiani della rivoluzione attiva e della rivoluzione passiva: « la lotta di liberazione non si può chiudere con la cacciata dei nazisti e mutando un'insegna nello stato, non si può chiudere con l'elargizione di libertà malcerte. *Non sono le forze esterne che possono liberarci dal fascismo* [noi sottolineamo]. L'esperienza che si compie nel Sud è anche troppo istruttiva al riguardo. Debbono essere le forze popolari, mobilitate sotto l'insegna della liberazione a schiantare e svellere dalle radici la mala pianta ».[37] Certo, talune ingenuità restano. Ma come non giustificarle, pensando al periodo in cui si manifestano? Non era forse legittimo, nel 1945, affermare che « come la nobiltà e l'assolutismo monarchico, così la potenza della Chiesa ha cessato, o quasi, di rappresentare un ostacolo al progresso della civiltà »?[38] Sono — questa ed alcune altre relative al futuro della vita politica italiana — le ultime semplicità morandiane: la fine della guerra partigiana lo trova pronto, il 28 aprile '45, a gridare: « *E ora, avanti!* », titolo del suo primo articolo apparso ad Italia liberata.

Ma, dopo il viaggio a Roma del maggio, Morandi è disincantato. Di fronte ai continui attacchi, sferrati da parte dei vecchi quadri politici ricostituitisi a Roma, contro l'unica forza politica, che, a giusto titolo, al Morandi appariva vivente, i C. L. N., non restava che sistemarsi su di una nuova linea, per prepararsi un giorno a riconquistare l'iniziativa. Il ripiegamento non era compiuto con gioia e, d'altro canto, non deve essere considerato come una battuta d'arresto. Solo, il Morandi si rese rapidamente conto che l'azione rivoluzionaria s'era arenata dopo il 25 aprile 1945 e che, ormai, la lotta doveva

[36] Vol. IV, p. 43.
[37] *Ibidem,* p. 114.
[38] *Ibidem,* p. 95.

essere condotta in maniera differente: « a Roma le nostre energie e i nostri uomini si perdono nella grande palude della burocrazia ministeriale. Ecco la bonifica che si impone. Per il Nord e per il Sud è egualmente vitale che si prosciughi questa gora. Lo Stato italiano non si rifà sulla Babele fascista. La nuova democrazia non può poggiare su fondamenta marce e germinare dalla melma ».[39] Gli strumenti ottimi di questa lotta gli sembravano essere:

— i C. L. N.; ma anche di questi scorgeva i limiti: « la realtà dei C. L. N. è varia e complessa, e ancor oggi in movimento. Essa ha tutte le caratteristiche delle grandi esperienze ingenerate da sommovimenti che decidono delle sorti di un popolo. Di là dalle intenzioni di chi sembra metterle materialmente in atto, dando loro inizio, di là dagli orizzonti loro assegnati, essi si svolgono quasi per forza propria e per l'impulso che in se contengono. *Agli uomini politici tocca di seguirle, senza troppa presunzione di guidarle* (noi sottolineamo). L'azione dei partiti deve inserirsi in esse, senza la pretesa di sostituirvisi »; [40]

— i Consigli di Gestione, i quali — poco più tardi, nel '46 — avrebbe detto doversi considerare « uno strumento di rinnovazione e di progresso nella vita di un popolo libero ».[41]

* * *

La speranza dovette in parte riaccendersi nell'animo del Morandi nel periodo in cui, dal luglio 1946 al maggio 1947, fu ministro per l'industria ed il commercio. Fra i grossi problemi, ai quali egli aveva portato attenzione, uno di quelli che più gli era stato a cuore, di certo, era la questione meridionale: i frequenti ritorni, tra l'epoca della preparazione della sua storia della grande industria e fino alla lezione all'Istituto Gramsci — alla vigilia della morte —, ne fanno certa fede. E la questione meridionale si presentava a lui, in sede teorica (non parliamo qui dell'aspetto politico), in termini prevalentemente industriali. La soluzioni che prospettava, erano nette: « non mi pare dubbio che sia intorno al nucleo della grande industria siderurgica e metallurgica, dei cantieri navali, delle raffinerie e di qualche grossa unità tessile che l'industria napoletana debba risorgere, completandosi di tipiche industrie ambientali, come è quella conserviera. Ma occorre darle quella organicità che le è mancata in passato, e che deve farla capace di espansione propria, infondendole forza di irradiazione nel meridione ». Fin qui, i termini sono vaghi e generici e, in ogni modo, la portata del discorso non va al di là della stretta situazione napoletana. Ma, subito, aggiunge: « Essa è sempre stata priva delle attività intermedie, perché è sorta come un trapianto forzato da leggi speciali o scopi autarchici. Bisogna liberarla da quel carattere di grande filiale dell'industria e del capitale settentrionale che le ha impedito di ramificare le

[39] *Ibidem*, p. 136.
[40] *Ibidem*, p. 146.
[41] *I Consigli di gestione*, in « Avanti! », 17 novembre 1946 (vol. V).

proprie radici come industria meridionale, quale invece deve essere, e non ha consentito l'espansione locale della piccola e media industria in funzione integrativa »,[42] e, successivamente, nell'Istituto per lo Sviluppo del Mezzogiorno, che il Morandi creerà nel 1947 e dirigerà fino al 1955, la linea generale d'impostazione sarà proprio questa. Ma, è ovvio, la questione meridionale era solo uno tra gli innumerevoli problemi, che gli si presentavano, e che, tutti, possono essere riassunti in una parola: ricostruzione. Ricostruzione, notava bene il Morandi, che si caratterizzava per due aspetti: un primo, quello politico, per cui ricostruire significava ricostituire i quadri politici e l'occasione gli si presentava qui, per porre un distinguo, che era, e resta tutt'ora, della massima importanza: « alla base di ogni riforma è una valutazione politica che tende a stabilire in quale misura si possano variare i presupposti sociali d'una data situazione avendo in vista un determinato fine, il tecnico deve dirsi quali risultati nelle condizioni naturali e storiche che si propongono alla nostra azione, si possano a questa stregua conseguire. Importa dunque di unire la competenza e la sensibilità politica, il che non tanto costituisce una questione individuale di preparazione, quanto un problema di collaborazione per la migliore integrazione delle attitudini e inclinazioni dei singoli ».[43] Un altro aspetto, che, giustamente, secondo il Morandi, si doveva tener presente, era che la ricostruzione non doveva significare solo riparare i danni di guerra, ma rimettere in sesto un'economia — quale quella italiana —, che era sempre stata oltremodo gracile e che, nel Sud, tra il 1861 ed il 1936, contro un'eccedenza demografica di 5 milioni e mezzo d'abitanti, aveva saputo offrire solo duecentomila nuovi sbocchi di lavoro,[44] nel mentre, sul piano nazionale, contro un supero demografico di quattrocentomila unità annue, la possibilità d'assorbimento nel lavoro si riducevano a cinquanta, sessantamila unità.[45]

Ricostruzione significava, dunque, nel pensiero del Morandi, essenzialmente modificazione strutturale dell'ambiente, con che egli intendeva, non solo e non tanto, cambiare gli ordinamenti economici preesistenti, le « strutture », ma, identificate quelle strutture con una « volontà » di corruzione e reazione che le anima, andare contro questa volontà, piegarla.[46]

Proprio perché le modificazioni essenziali per un rinnovamento italiano avevano da essere così profonde, il Morandi avvertiva la necessità d'impostare l'azione sulla base, non già d'un'indifferenziata azione di partito politico, ma su quella d'un'azione di classe, di lotta di classe, « la cui salda preminenza

---

42 *L'avvenire del Mezzogiorno è anche industriale*, in « Avanti! », 4 settembre 1946 (vol. V).

43 *I socialisti davanti ai problemi della ricostruzione*, discorso pronunciato al Teatro Nuovo di Milano il 16 marzo 1947 (vol. V).

44 *Il programma del Fronte Democratico Popolare*, in « Quaderni del Fronte », n. 1 (vol. V).

45 *Una lotta di popolo*, discorso pronunciato al XXVI Congresso del P. S. I., Roma, 23 gennaio 1948 (vol. V).

46 *Il programma del Fronte Democratico Popolare*, in « Quaderni del Fronte », n. 1 (vol. V), cit.

esclude l'equivoco riformistico di un partito socialista che si lasci docilmente imprigionare nelle maglie del metodo parlamentare », là dove occorreva, piuttosto, « mobilitare la parte cosciente della base affinché gli interessi obiettivi della classe lavoratrice abbiano piena ed energica espressione ».[47]

Ma quale *base*? Quella del partito socialista? Premesso che « la *sua* coscienza non abdicherà mai dinanzi ad una condotta di partito che contrapponesse un malinteso interesse di partito agli interessi di classe » e che il partito comunista era « un altro grande partito espresso con forme così vigorose dalle classi lavoratrici », [48] la strada era aperta alla formulazione dell'esigenza del patto d'unità d'azione tra comunisti e socialisti. Ogni equivoco era escluso in partenza: « l'ideologia classista.... è patrimonio comune ai partiti socialista e comunista. Sotto questo aspetto è assolutamente improprio considerare quello comunista come un partito « più avanzato ». Le differenze si sono originate nell'azione in circostanze storiche determinate e sono destinate a risolversi venendo esse superate ».[49] La differenza essenziale era da vedersi, per il Morandi, nel fatto che, per il partito comunista, la meta è « l'esecuzione d'un piano preordinato su scala mondiale », mentre, per il partito socialista, lo stesso piano è da realizzare su scala nazionale, senza che questa sia « una differenziazione che venga a dividerli però sul terreno dei principî ».[50]

Il patto d'unità d'azione, del quale il Morandi fu teorico acutissimo, che in innumerevoli interventi, articoli, saggi, lo illustrò, precisò, chiarì, fu certo uno dei pochi punti fermi della vita politica italiana di questo dopoguerra: non foss'altro che per questo, la memoria del Morandi non potrebbe essere disgiunta da quel momento.

* * *

Riassumere i tratti d'una persona è sempre — almeno, ci è sempre sembrato — cosa ardua; riassumerli d'una personalità, ancor più arduo. Nel caso di Rodolfo Morandi, quarantacinque anni d'esistenza in una formula! una vera impresa! Eppure, quest'impresa è possibile e, sia certo il lettore, non per eccezionale merito nostro. Ma il fatto è che, avendo dinanzi a noi il materiale degli scritti morandiani, una cosa risulta netta ed immediata: il progressivo ingrandire della sua taglia è direttamente proporzionale al ridursi del suo individualismo.

Alto assertore dell'*individuo* nel 1923, '24, '25, '26, nei suoi scritti giovanili, lo ritroviamo allo zenit della sua parabola umana estremamente prudente sul ruolo dell'individuo: « il riserbo che io porto generalmente, e non so se sia titolo di merito questo, nell'esprimere e sostenere le mie vedute per-

---

[47] *Il Partito e la Classe*, in « Socialismo », a. II, nn. 7-8 (luglio-agosto 1946) (vol. V).
[48] Resoconti degli interventi di R. Morandi al XXIV Congresso del Partito Socialista Italiano in « Avanti! » del 14 aprile 1946.
[49] Vol. IV, p. 84.
[50] *Questioni davanti al Congresso*, in « Socialismo », a. II, n. 4 (aprile 1946) (vol. V).

sonali deriva dallo scrupolo che mi faccio sempre di considerare che il Partito è un corpo organico che deve avere la sua vita, che la politica del Partito non deve mai essere personificata, individuata nella posizione di un singolo ».[51] Sappiamo bene che, di fronte ad una frase del genere, ad una certa opposizione politica è facile sostenere l'ormai trito principio dell'« annullamento della personalità », della « soffocazione dell'individuo », che si verifica, « inevitabilmente », nei partiti marxisti.... Non vogliamo qui — né altrove, del resto, — raccogliere la polemica, che è troppo sterile: solo, vorremmo notare che, per un uomo come il Morandi, passato attraverso l'esperienza dello storico, attraverso l'esperienza della riflessione e introspezione carceraria, della lotta partigiana, di governo, di combattimento politico diuturno, fosse pressoché inevitabile indicare i limiti dell'azione politica: « la condotta di partito non si presenta mai come questione di scelta: la scelta s'offre solo tra l'adeguare o meno una situazione data ».[52]

Al di là delle ambizioni magniloquenti, il Morandi indicava, con queste parole, come può, onestamente e concretamente, svolgersi un'efficace azione politica.

RUGGIERO ROMANO

NOTA BIBLIOGRAFICA

Gli scritti di Rodolfo Morandi sono in corso di pubblicazione presso l'editore Einaudi col seguente piano d'edizione:

vol. I: *La democrazia del socialismo* (*1923-1927*);
vol. II: *Storia della grande industria in Italia* (*1931*) (già pubblicato);
vol. III: *Lettere al fratello* (*1937-1943*) (già pubblicato);
vol. IV: *Lotta di popolo* (*1937-1945*) (già pubblicato);
vol. V: *La ricostruzione democratica dello Stato* (*1945-1948*);
vol. VI: *Il Partito e la Classe* (*1948-1955*).

Ho potuto avvalermi, per la cortesia del dott. Luigi Morandi e del prof. Ferdinando Prat, che qui pubblicamente ringrazio, del materiale non ancora pubblicato. Nelle note, allorquando si tratta di riferimenti a scritti contenuti nei tre volumi già editi, mi sono limitato al semplice rinvio al tomo (secondo il piano qui sopra indicato) ed alle pagine; nel caso di scritti, che saranno editi in prosieguo di tempo, ho riportato la collocazione originaria ed il loro titolo, indicando tra parentesi il numero del volume, nel quale saranno inseriti. Il Morandi, è noto, era nato a Milano il 20 luglio 1902.

---

51 *Dichiarazioni*, in « Rassegna Socialista », n. 9 (3 gennaio 1946) (vol. V).
52 *La politica del Fronte e il fatto elettorale*, in « Avanti! », 24 dicembre 1947 (vol. V).

MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

CARTEGGIO TURATI-KULISCIOFF

L'8 maggio 1923 la Kuliscioff scriveva al suo Filippo: « La disgregazione fascista procede a passi da gigante », ma, subito dopo, questo momento di speranza e di fiducia era seguìto da un altro di abbattimento e di sconforto nel vedere che nessuno si preparava per assumere la successione studiando i problemi tecnici, le questioni concrete, elaborando un « programma di risanamento del paese ». Mancavano gli uomini e mancava soprattutto l'uomo che avesse « l'energia, la capacità, la volontà di farsi centro e condottiero »: allora, non le rimaneva altro che *aspettare e affidarsi al destino* (lettera del 10 maggio). Era, perciò, in sostanza un atteggiamento passivo quello che ella consigliava al Turati: la sua intelligenza così acuta e così razionale continuava ad allontanarla dall'azione, se non si fossero verificate tutte le condizioni favorevoli per un successo.[1]

Ma il Turati aveva bruciato ogni esitazione e si era buttato nella lotta con ardore e senza troppo soffermarsi a considerare le probabilità di vittoria e senza troppo considerare i problemi del post-fascismo. Gli bastava la coscienza di aver fatto il suo dovere (lettera del 16 luglio) e, sebbene ricercasse e desiderasse il consenso o l'approvazione di Anna (12 luglio: « Suppongo che anche tu, riflettendoci, mi darai ragione. E non soltanto per la mia dignità spirituale »), tuttavia, non si lasciava influenzare a tal punto da rinunciare alla posizione di intransigente e combattiva lotta che aveva assunto. Anzi, reagiva e protestava, come si scorge dalle lettere della Kuliscioff (perché di questo primo periodo — fra il 5 febbraio e il 9 luglio — ci sono soltanto lettere di lei), quando questa criticava la sua condotta troppo pugnace: « No, mio caro veggiotti, non fraintendermi: non consigliai affatto un atteggiamento di vile prudenza [....] » (15 giugno); « È sempre simpatico e ammirevole il donchisciottismo [....] » (18 giugno); « No, caro mio tesoro, non ho mai creduto di battezzare il tuo ordine del giorno [sul disegno di legge fascista per la riforma elettorale] come un'azione donchisciottesca. Dio me ne guardi! » (20 giugno); « Oh, no, mio carissimo, sono tutt'altro che intenzionata di offrirti una buona doccia fredda, per sedare un po' i tuoi ardori di combattività ad ogni costo, e venga quel che vuole; tanto il povero Paese ha ben poco da perdere » (27 giugno). Ella stessa era costretta ad ammirare il suo « desiderio di lottare, di andare nella lotta fino in fondo a qualunque costo. Sei veramente ammirevole, e mai nella nostra vita di quasi quarant'anni ti ho visto così deciso e così combattivo. Sei più giovane adesso di quarant'anni fa » (2 luglio).

Eppure, in definitiva, la Kuliscioff non riusciva del tutto a comprendere l'ardore di lotta del suo *veggiotti* e trovava assurdo quanto il Turati affermava, cioè che bisognava « insistere sulla vittoria dell'opposizione, perché a furia di proclamarla con insi-

---

[1] Francesco Turati-Anna Kuliscioff, *Carteggio*. VI. *Il delitto Matteotti e l'Aventino* (1923-1925), a cura di A. Schiavi, Torino, Einaudi, 1959, pp. xxi-536.

stenza e tenacia i pavidi si incoraggiano e la vittoria potrà anche uscire trionfante». «Beati i credenti! — soggiungeva con una certa aria di commiserazione e di compatimento. — Certo, resistono meglio alle avversità della vita» (30 giugno). Lei, invece, non aveva nemmeno questa consolazione, questa illusione e la vita le appariva nella sua nuda essenza, spoglia di ogni ingannevole apparenza: quanto più Filippo si infervorava nella opposizione, tanto più ella trovava che la speranza di una lontana «dégringolade» del fascismo diventava assurda (9 settembre). Il Turati pronunciava alla Camera un discorso sulla riforma elettorale politica, il 15 luglio (vedilo nella «Critica sociale» del 16-31 luglio), in cui affermava che la «grande scossa» che abbatteva «tante cose posticcie, tante impotenze, tante finzioni ingombranti» avrebbe spianato, malgrado «il rinculo di un'ora», «la via al risorgimento del socialismo» e «a un insperato rigoglio del proletariato»; e la Kuliscioff ad ammonirlo di non parlare a voce troppo alta della vittoria della classe lavoratrice e del socialismo per non allarmare la borghesia e per non precludersi la possibilità di una successione al fascismo, contribuendo anzi a rafforzarne il potere. Proprio il giorno prima del discorso citato sopra, il 14 luglio, Anna scriveva a Filippo che doveva convincersi della necessità di scartare un «tono troppo forte della dichiarazione di voto»; ella sperava che potesse assurgere alle note più alte di giustizia, «e se vuoi anche di lirismo, ma conservandoti sereno, misurato e corretto più che mai». E nella stessa lettera si lasciava andare a dargli quasi una lezione, a cui si sentiva indubbiamente chiamata dalla sua continua riflessione sui sentimenti umani (il Turati, invece, sembrava più superficiale e viveva più affidato alle proprie istintive passioni): «I forti devono più che mai resistere da [*sic*] non essere presi al laccio di quei sentimenti, che non sono che indizi della propria impotenza».

Il suo ideale politico, in quel periodo, era la formazione di un grande blocco democratico («È utile che fin d'ora si cominci già a coltivare l'idea del blocco, che potrebbe andare dai liberali albertiniani ai popolari, dai democratici nittiani ed altri dispersi ai socialisti unitari»: 23 giugno), in cui i socialisti sarebbero quasi scomparsi per togliere a coloro che aspiravano alla successione del fascismo ogni impronta estremista ché altrimenti il paese si sarebbe convinto esser meglio tenersi la malattia che aveva, magari cercando di curarla opportunamente. Perciò, Anna era più preoccupata di ciò che sarebbe venuto dopo il fascismo e tutti i suoi sforzi erano tesi a preparare gli uomini e i partiti alla sostituzione, mentre Filippo era tutto preso invece dalla lotta che si doveva condurre giorno per giorno, ora per ora. Tuttavia, sia l'una sia l'altro avevano alcuni punti in comune che ne spiegano, al di là delle divergenze più o meno momentanee, la sostanziale concordia di intenti (sul Turati doveva anche agire il fascino della intelligenza così acuta della sua compagna, che lo sorreggeva e che gli dava in alcuni momenti indicazioni preziose che egli poi svolgeva in maniera autonoma, aiutato da un profondo istinto di vita): anzitutto non facevano, nessuno dei due, quasi alcun conto nella resistenza al fascismo del paese, né mostravano alcuna intenzione di rivolgersi ad esso per trarne conforto e sostegno nella loro azione. La Kuliscioff riponeva, in questo periodo, tutta la sua speranza nel blocco delle forze politiche affini e il Turati nella Camera. Certo, la fiducia di quest'ultimo nella funzione del Parlamento aveva qualcosa di commovente ed era, quasi certamente, quella che gli consentiva di lottare con tanto giovanile ardore; ardore che egli trovava anche in una convinzione quasi illuministica che bastasse mettere in rilievo la *mangianza* (come diceva con parola che poi fu molto adoperata dalla prima emigrazione politica, quella che precedette l'arrivo a Parigi di Carlo Rosselli e che credeva nell'efficacia della denuncia delle malefatte fascistiche: «Lo scandalo della mangianza è sulle bocche di tutti», 18 dicembre) per provocare il crollo del regime e per decidere il re ad intervenire.

Perché, non riuscendo a vedere l'aiuto che avrebbe potuto venire dalle forze reali del paese sollecitate e guidate — anche se per il momento sembravano addormentate —, era naturale che gli sguardi si rivolgessero, ansiosi e trepidanti, al re nell'attesa che da lui venisse licenziato il duce: Anna e Filippo in ciò si sentivano perfettamente d'accordo,

sebbene, anche in questo caso, lei ragionasse di più tale fiducia e cercasse di sostenerla con argomentazioni solide: « .... non mi pare — aveva detto sin dal 30 maggio — che sia possibile adesso una nuova défaillance di S. M. [....] S. M., per conservazione propria, non presterà giammai mano ad un nuovo colpo di mano »; « Se S. M. resiste — aveva di nuovo osservato pochi giorni dopo, il 4 giugno —, se vi si prepara fin d'ora, coadiuvato dall'esercito, forse, attraverso di un periodo di stato d'assedio, si potrà cominciare ad intravedere un raggio di speranza ». La Kuliscioff non riusciva nemmeno a scorgere tutta la rete di interessi che il fascismo si era creato e che gli avrebbe consentito di resistere, anche con la forza, ad un eventuale ordine di scioglimento del re, e che anzi lo rendeva così ardito nei confronti del sovrano avendo la sicurezza di tenerlo nelle sue mani; ed ancora sarebbe stato necessario organizzare le forze che nel paese erano disposte a lottare contro la dittatura per incutere un timore più forte in Vittorio Emanuele, dal momento che, evidentemente, la questione era posta sul puro piano della forza. Fino a quando l'opposizione si fosse limitata ad invocare l'intervento del re, senza disporre di masse, di strumenti di pressione adeguati e confidando soltanto nell'azione del Parlamento o nella formazione del blocco, il fascismo avrebbe potuto stare tranquillo perché nessun pericolo l'avrebbe minacciato.

Proprio per tale motivo, la volontà del sovrano di cacciare i fascisti si andava facendo sempre più tenue — se pure vi era stata in qualche momento — e la Kuliscioff (la quale osservava la politica italiana dalla sua stanza sopra i portici in Piazza del Duomo a Milano, ma a cui nulla sfuggiva) capiva ciò ed il suo pessimismo si faceva sempre più profondo: « Mio carissimo, che vitaccia mai è la nostra! [....]. A me manca il respiro »; e cominciava a pensare all'esilio, discutendo con una freddezza che certamente non avrebbe avuto il suo Filippo dove fosse più conveniente andare: « Nel caso che fosse necessario di emigrare, andremo in Belgio od in Francia, dove il cambio è ancora tollerabile, mentre in Isvizzera, in Inghilterra (103 la sterlina) ed in America (23 il dollaro) una vera catastrofe cambiaria » (26 giugno). Nel suo pessimismo Anna trovava questa consolazione, di accennare progetti per il futuro, che era però sempre un modo per non distaccarsi troppo dalla realtà: un dubbio la sfiorava (« se tutto ciò gioverà al proletariato, al Paese, all'avvenire »), ma ella lo respingeva con decisione e, di fronte ad un dominio del fascismo « chissà per quanti anni ancora », ricercava fin da ora la soluzione che le avrebbe permesso di continuare a vivere, ad occuparsi attivamente della vita politica.

Se si ricorderà con quanta fatica Parri e Rosselli siano riusciti a convincere il Turati all'esilio, verso la fine del '26, quando ormai tutto era veramente spento, si comprenderà la differenza tra i due caratteri. Il Turati, sempre sentimentalmente legato alle sue cose, ai suoi ricordi, molto a malincuore poteva rassegnarsi ad abbandonare le sue vecchie abitudini, pur essendo pronto ad accogliere le nuove esperienze, e non respingendo mai i giovani i quali riconoscevano in lui il loro maestro di vita. Così, nel suo animo il desiderio di lotta si alternava con quello di evasioni, per così dire, fantastiche e poetiche: da Badgastein scriveva alla sua compagna, il 14 agosto, di aver fatto « una veramente magnifica passeggiata in una di queste valli verso i ghiacciai [....] » e soggiungeva di averne tratto la convinzione che le immense foreste di abeti, gli sfondi di montagna, i ghiacciai sovrastanti e « i sentieri tenuti come viali di parchi sono tutto ciò che vi può essere di più grandioso e di più poetico insieme ». Invece la Kuliscioff si era rifiutata di accompagnare il suo *veggiotti* in Austria, giustificandosi con la lunghezza del viaggio, ma in realtà perché le dispiaceva lasciare Milano, dove poteva seguire più da vicino la politica italiana, senza cui non poteva vivere, sebbene essa le desse anche un profondo tormento; e da Milano infatti continuava a tenere Filippo minutamente al corrente di quanto succedeva, lui che sembrava aver dimenticato ogni assillante problema. Il fatto era che al Turati la natura più sentimentale e poetica impediva di credere tutto irrimediabilmente finito, tanto che, proprio alla vigilia della sua partenza per Badgastein, la Kuliscioff non gli aveva nascosto il suo vivo malumore per le sue continue illusioni, accentuando una crisi nei loro rapporti da tempo latente.

* * *

La volontà di lotta portava il Turati ad ammirare Giacomo Matteotti, che esacerbava il dissidio con il fascismo ed a cui la battaglia dava maggior vigore e rinnovato slancio. Scrivendo ad Anna il 29 maggio del '24 diceva che « il nostro monello Matteotti » aveva rimbeccato « con molta audacia » i fascisti nella discussione per l'abolizione delle Commissioni parlamentari permanenti. Il giorno seguente di nuovo esprimeva tutta la sua ammirazione per il Matteotti: « Per me fui entusiasta di Matteotti. Era il mio gran patema che la discussione sulle elezioni [la Giunta delle elezioni aveva proposto di convalidare in blocco quasi tutti i deputati eletti il 6 aprile, malgrado le violenze compiute dal partito dominante] ci trovasse tutti impreparati, cogliendoci all'improvviso. Così fu infatti, ma Matteotti seppe improvvisare e tener duro con tutta la vigoria della sua volontà e della sua invidiabile giovinezza. E le cose essenziali riescì a dirle malgrado un baccano infernale, che solo verso la fine si quetò per un ordine diramato dal capobanda ». Il Turati riviveva in quel suo discepolo, che lo continuava nell'atteggiamento, come lo aveva definito la Kuliscioff, *donchisciottesco*, la esasperata volontà di andare sino in fondo alla lotta a qualunque costo; si sentiva tanto vicino a lui perché lo vedeva animato dal suo stesso desiderio di ridare al Parlamento la sua più vera funzione e di rendere veramente operante il regime rappresentativo; perché il Matteotti teneva i suoi discorsi alla Camera nella convinzione che essi potessero servire ancora a qualcosa, che l'opinione pubblica potesse venire scossa dalle denunce fatte con tanto vigore (certo, in lui c'era anche un atteggiamento quasi disperato ed egli si serviva della risonanza che ancora dava la Camera perché ormai era impedito ogni altro mezzo di comunicazione e di espressione del proprio pensiero). Infine il Turati ritrovava nel suo amato discepolo la sua stessa riluttanza ad abbandonare una politica di classe, perché il Matteotti, a differenza della Kuliscioff che avrebbe voluto, come si è visto, il blocco che assorbisse le forze socialistiche, insisteva perché si riunissero i due tronconi del partito socialista — i massimalisti e gli unitari —, che si erano divisi nell'ottobre del '22 (cfr. F. Turati, *Lettere di corrispondenti*, a cura di A. Schiavi, Bari, Laterza).

Ma soprattutto il Turati doveva ammirare nel Matteotti il vigore con cui denunciava il regime, vigore che era stato anche il suo l'anno precedente, vigore che dimostrava, fra l'altro, la possibilità di servirsi del Parlamento, cosa che a Filippo premeva molto di fronte alla tendenza dei repubblicani e dell'Amendola di disertare l'aula, trovandola « molto noiosa » perché esautorata dei suoi compiti più specifici. Di tale opinione era stata anche Anna, che, il 31 maggio, aveva scritto che, se fosse stata ancora limitata la parola si sarebbe ripresentata « sul serio la questione delle dimissioni ». Il Turati, al contrario, resisteva e si opponeva e all'Amendola obiettava che se si fosse usciti, si sarebbe dovuto farlo per non ritornare più ed ancora il 6 giugno, confessava di « non capir bene la logica di una tale deliberazione [a cui sembravano propensi anche i massimalisti e i popolari] ». Non capiva come si potesse abbandonare l'aula e tacere su quella discussione che implicava i bilanci, i pieni poteri, il regime, dopo aver preso parte alla prima discussione generica e alla difesa delle garanzie regolamentari: gli elettori non avrebbero certamente compreso un tale comportamento e avrebbero dato torto ai loro deputati. Del resto, anche la Kuliscioff riconosceva, quello stesso giorno, che « finché si può, bisogna rimanere sulla breccia, perché, se si riesce alla Camera a dire tutto ciò che disse Gonzales, è una tale arma e forza di demolizione degli avversari, che non possono e non devono essere buttati via pel solo disgusto di battagliare da quella bolgia infernale ».

Questo appunto pensava il Turati, il quale riusciva a riscattare la penosa impressione di impotenza che l'aveva colto solo pensando al valore di parecchi compagni, e, in particolare, del Matteotti, che con la sua continua *allegria* (come diceva egli stesso ad Anna, il 4 giugno) infondeva fiducia e vigore a tutti. Le aveva anche detto, il

29 maggio: « Io mi vado rassegnando al destino. Ci vuole un po' di tempo per avvezzarsi ad essere morti », eppure tutta quella volontà di lotta che ribolliva attorno a lui nei compagni ed amici lo risollevava ed il 6 giugno si rallegrava con Anna, che incominciava a vedere « nei primi discorsi di opposizione un principio di resistenza da cui trarne qualche buon auspicio ». Ancora una volta, peraltro, i consigli di lei ad agire con prudenza, a pensare con serenità, a non avere impazienze erano negati dall'atteggiamento se non del suo Filippo, che sembrava essersi ritirato a contemplare la battaglia ingaggiata dagli altri, almeno del gruppo parlamentare unitario, di un Matteotti, di un Gonzales..

* * *

Perciò, tra il maggio e il giugno del '24 il Turati era preso da un acuto senso di impotenza personale che gli faceva ancor più ammirare l'audacia e la vigoria della volontà del Matteotti; si comprenderà facilmente, pertanto, che cosa abbia significato per lui l'uccisione di colui che Anna, il 15 giugno, diceva « quasi nostro figliolo ». « Nessuno potrà sostituirlo — affermava il Turati il 14 giugno — nella segreteria del Gruppo e del Partito. Come avviene sempre coi morti, oggi che è sparito, sentiamo qual valore avesse e come sia stato ucciso in lui il ganglio più vitale del Partito. Ah! se hanno ben colpito! ». Adesso egli tornava ad essere il capo del partito e del gruppo parlamentare e si sentiva di nuovo pronto alla lotta per far sì che il sacrificio del caro amico non fosse stato inutile. L'angoscia, che pure aveva preso gli animi, era vinta da « quella stessa indifferenza, da quella stessa preparazione psicologica ad ogni sbaraglio, che acquistano, dopo i primi giorni, i soldati in trincea ». Di nuovo esortava, incoraggiava, spronava, si lamentava delle esitazioni e delle incertezze che vedeva attorno a sé. Gli sembrava che un delitto « così atroce, così terribile, così terrificante » (lettera della Kuliscioff del 14 giugno) dovesse spingere tutti a superare le loro divergenze e ad unirsi concordi in una azione comune: ed invece, il « Comitato delle opposizioni [era] una vera Bisanzio — così scriveva ad Anna il 13 giugno —. Impossibile metterlo d'accordo per qualsiasi affermazione positiva e uno sforzo enorme per non concludere nulla ». Così la seconda riunione si era sciolta, « dopo due o tre ore di accademismi meticolosi »; i popolari erano « i più renitenti » e solo « dopo lunghi sforzi » si era riusciti, nel comunicato passato alla stampa, a « constatare almeno il risultato ottenuto colla fuga della maggioranza e la separazione della Camera. Era il meno che si potesse dire », concludeva con uno scoraggiamento che non gli impediva, però, di riprendere con rinnovata fiducia la lotta: « Non si può ancora dire se ne uscirà una soluzione, ma può darsi che il sacrificio del nostro amico non sia stato inutile ».

Anna lo avvertiva che, a Milano, la commozione generale era così viva che non ci sarebbe stato da meravigliarsi se fossero nate spontanee dimostrazioni pubbliche (« Stanotte, sino a tarda notte, la Piazza e la Galleria erano piene zeppe di pubblico, non operaio, si intende, ma di un pubblico variopinto di vari ceti »: 14 giugno) ed egli stesso si accorgeva, dalle manifestazioni che la gente gli improvvisava per la strada, che un *rivolgimento* c'era; eppure tutta la sua attenzione continuava a rimanere rivolta al gioco parlamentare: si sentiva ripreso in pieno dalla vecchia — e mai sopita del tutto — volontà di lotta ad oltranza, ma lotta nel Parlamento, ed il 14 giugno affermava di essersi pentito dell'astensione dai lavori della Camera, che aveva consentito al governo di rinviarne *sine die* i lavori (« E la Camera voleva dire la sola tribuna possibile, la sola trincea, il solo controllo »). Era inutile recriminare: « ci siamo imbottigliati — soggiungeva — in un viluppo inestricabile ». Nelle riunioni del Comitato delle opposizioni, ufficiali ed intime, era stato « decisamente per forzare la situazione — scriveva il 17 —. Puoi immaginare qualcosa delle mie proposte, che trovarono qualche seguace autorevole e deciso, ma naufragarono nella resistenza passiva o dilazionistica dei più, i quali nascondono sotto un cumulo di buone ragioni la preoccupazione (legittima, non dico di no) della loro pelle. Amendola è tra i più renitenti e Gronchi lo seconda. Io sento invece che ogni quarto d'ora perduto è

un tradimento. Ieri l'altro eravamo vincitori quasi senza saperlo, e quello era il vinto e lo sapeva. Ieri si sono già rinfrancati. Un intervento legalissimo, ma deciso poteva forse sventare la ricomposizione mussoliniana [il Mussolini aveva ceduto, il 16, il ministero dell'Interno al Federzoni e sostituito il De Bono nella carica di direttore generale della Pubblica Sicurezza] ». La verità era che gli altri gruppi erano molto dubbiosi sulla utilità di continuare una azione *legalissima*, quale avrebbe voluto il Turati, il quale diventava ingeneroso verso l'Amendola (per cui non aveva mai dimostrato troppa simpatia) e verso il Gronchi, sentendoli propensi ad abbandonare l'aula e ad iniziare una azione al di fuori della legalità parlamentare. Il Turati non si nascondeva che l'intervento *legalissimo* avrebbe anche potuto fallire, ma in lui subentrava, a questo punto, un certo fatalismo (che era sempre stato il limite della sua personalità): « Ma, e se non si riesce? Si sarebbe fatto il tentativo necessario, ossia il proprio dovere ».

Invece, forse l'unico modo per uscire dal « viluppo inestricabile » e per fare veramente il proprio dovere, ma con la prospettiva del successo e non della morte morale, era, allora, quella indicata da chi sosteneva la necessità di ritirarsi su quello che fu poi detto l'Aventino. Ma, dall'altra parte, anche il Turati non aveva tutti i torti perché quell'intenzione non nascondeva la decisa volontà di forzare la situazione, appellandosi al paese e stabilendo con questo un nuovo e più intimo contatto. Rispuntava qui di nuovo Anna con i suoi consigli alla prudenza, con le sue esortazioni a non *osare* (« Osare che cosa? Con quali forze? », si chiedeva e chiedeva al suo Filippo il 18 giugno). E la *dichiarazione* approvata per la commemorazione del Matteotti, che si doveva tenere il 27 giugno, sembrava quasi preparata da lei stessa, poiché era stato eliminato, nel testo suggerito dal Turati, la richiesta di messa in stato di accusa di tutto il governo (che avrebbe potuto dare, secondo lei, « una scossa elettrica ai fedeli [del fascismo], renderli più uniti per colpire anche fisicamente gli esponenti dell'opposizione »); ed era stata anche eliminata la richiesta dello scioglimento e della rinnovazione della Camera, giudicando l'una e l'altra richiesta *premature* (la Kuliscioff le aveva dette *intempestive*). Tuttavia, Filippo non aveva il coraggio di mostrarsi, soprattutto di fronte alla sua Anna, scontento di queste modifiche e se ne dichiarava anzi « abbastanza soddisfatto ». Ma era evidente ormai che il Comitato delle opposizioni non avrebbe seguito il Turati nella sua decisione di esacerbare la lotta; ed infatti nei mesi seguenti egli non fece altro che lamentarsi di non trovare una decisione uguale alla sua nei compagni ed amici: « Il Comitato delle opposizioni si è troppo sbandato [....]. Mi pare che bisogna rianimarlo per intensificarne l'azione contro il decreto della stampa [....] » (12 luglio); « Tutti si sente che bisognerebbe fare qualche cosa, ma non si riesce a concretare nulla di positivo » (13 luglio); « I pochi che potei racimolare qui erano come degli assenti, approvavano ma non vibravano, e nessuno si mise al lavoro ardentemente come si doveva » (16 luglio); « Ma anche oggi, a mente fresca, trovo che si è commesso un grande errore ad abbandonare il testo Treves [per un manifesto del paese], per ridursi a questa slavatura, cincischiata più di un palinsesto del Medioevo, ma a cui manca l'anima polemica, aggressiva, *storica*, sottoposto come fu a tutte le prudenze, a tutte le paure, a tutte le esitazioni, e comune di tutti gli stili » (10 novembre).

Proprio quest'ultimo manifesto, quale era stato approvato dal Comitato, appariva invece alla Kuliscioff « pieno di fierezza e di dignità; la parte critica del regime è tanto più forte, quanto meno intonata ad uno stato d'animo iroso, a frasi sdegnose e ad aggettivi forti e violenti » (11 novembre). Ancora una volta, il contrasto con il suo *veggiotti* non poteva essere più netto; eppure, in ultima analisi, finiva con l'aver ragione lei, che prospettava adesso, quale unica politica valida, la formazione di un partito liberale-democratico ad opera dell'Amendola, dello Sforza e dell'Albertini, oppure la costituzione di una deputazione parlamentare e senatoriale « allo scopo di aprire gli occhi a chi potrebbe tutto e non vede, a quanto pare, niente [cioè al Re] » (3 settembre). Finiva con l'aver ragione lei, perché il Turati non proponeva una linea politica diversa, un programma più ampio che potesse sostituire quello della sua compagna: il richiamo ad

una maggior dignità, ad una più acuta volontà di lotta rimaneva, in lui, fine a se stesso, sicché la contesa, trasferita sul terreno della forza, non poteva lasciare sussistere dubbi sul vincitore. O meglio, una politica egli l'aveva — l'accordo con i popolari —, ma era una politica che era già fallita nel '22 e che avrebbe introdotto pericolose fratture nell'Aventino, contribuendo alla sua fine; così, aveva ragione Anna quando diceva che la cosa più importante era che il blocco delle opposizioni rimanesse compatto e saldo. Ma intanto egli si arrovellava e si attaccava quasi morbosamente alle notizie secondo cui, ogni tanto, il regime sarebbe stato sul punto di crollare; e siccome ciò non si verificava, allora era preso da profonde crisi di pessimismo e gli sembrava che « l'episodio del povero Matteotti » avesse dato tutto ciò che poteva dare ed incominciava persino a dubitare che tutto fosse stato invano.

* * *

Questo dubbio lo riprendeva angoscioso dopo il discorso del 3 gennaio 1925 con cui il Mussolini aveva rivendicato a se stesso la responsabilità di quanto era successo, di tutte le violenze del fascismo, ivi compresa l'uccisione del Matteotti, ed aveva promesso che in ventiquattro ore la situazione sarebbe stata chiarita « su tutta l'area ». « Ora si dubita di tutto — scriveva il Turati il 9 gennaio —: persino se il martirio di Matteotti sia stato un bene od un male pel Paese e per noi ». Ma egli si sforzava di respingere lontano da sé ogni pessimismo ed ogni sfiducia: « la via è ormai segnata », tanto più che quel discorso andava interpretato — così aveva comunicato alla Kuliscioff il 5 gennaio — come un atto di paura, essendo stato imposto « da un'adunata di consoli fascisti minaccianti la ribellione se il Mussolini non avesse posto un termine all'ardire delle opposizioni » (voce che è stata confermata da recenti rivelazioni di comandanti della milizia), che come un atto di coraggio e di attacco impetuoso. « Ma la via è ormai segnata », si ripeteva il Turati, che il 6 gennaio aveva scritto di essere convinto che bisognasse *sforzare* (« Saremmo dei perfetti imbecilli se ci lasciassimo o intimidire o, peggio, allettare dall'avversario, mentre abbiamo tante buone carte nel nostro giuoco »), e il giorno seguente aveva ripetuto con convinzione: « Mi pare doveroso buttarci avanti colla testa bassa, avvenga che può. Ogni pessimismo è disfattismo. Prevedere va bene, ma ragionar troppo va male ».

Sembrava quasi che Filippo volesse ribattere in anticipo le argomentazioni della sua Anna, che non avrebbe certamente potuto approvare quel coraggio della disperazione, quel buttarsi in avanti con la testa bassa senza pensare né prevedere le conseguenze della propria azione; e proprio alla sua compagna pareva che dovessero applicarsi le parole: « ragionar troppo va male », perché era lei che amava discutere con minuzia e soppesare sempre ogni eventualità prima di decidersi. Tanto più che le conseguenze del discorso del 3 gennaio erano dalla Kuliscioff valutate in modo ben diverso da quanto non facesse lui: infatti, gli scriveva il 10 gennaio, con un profondo accento di sconforto: « La sensazione è che si sta e si soffoca in trincea. L'unica carta che rimarrà in gioco, all'ultimo momento è fallita e sai qual è. L'Aventino poteva durare qualche mese, e si è prolungato fin troppo, perché, in sette mesi, ha creato bensì una nuova situazione spirituale nel Paese, [ma] non domina la situazione, e l'avversario è ancora più forte, è ben agguerrito e spalleggiato, forse anche per paura, dal custode superiore della Costituzione e della legge. Il Paese non si muove, le opposizioni sono impotenti per un'azione, parlamentarmente il duello è ormai finito e l'orizzonte è chiuso più che mai ».

Ed effettivamente aveva ragione Anna, perché il 3 gennaio aveva tolto all'Aventino la possibilità di continuare ad agitare la *questione morale*, come esso aveva fatto sino allora con l'illusione che il fascismo potesse lasciarsi abbattere appunto da una questione morale. Una simile posizione delle correnti democratiche nascondeva il rifiuto di adottare altri mezzi che non fossero quelli della pressione parlamentare o di un'opinione pubblica illuminata e scelta che avrebbe dovuto muoversi per restaurare il regno della moralità

offesa dal fascismo; ma il Mussolini, rompendo ogni indugio, aveva trasferito il problema sul piano della forza, su quel piano su cui l'opposizione aveva sempre rifiutato di spostarsi perché avrebbe implicato troppe conseguenze a cui essa ripugnava, fra le quali soprattutto un appello vigoroso al paese con il congiunto intento di combattere la violenza con una uguale e contraria violenza. Era, questa, la sola soluzione ed essa era lucidamente intravista dai giovani del « Non mollare » fiorentino, raccolti attorno al Salvemini e al Rosselli, ma era vano attendersela dagli uomini della passata generazione. La Kuliscioff sì, partendo dall'acuto giudizio sul fallimento dell'Aventino, riusciva a scorgerla e sempre più frequenti si facevano le sue lamentele sulla inerzia del paese (« Siamo in un paese di schiavi, che non mancano di virtù sentimentali, ma incapaci di ribellarsi al brigantaggio politico », 8 gennaio); sulla mancanza del popolo come attivo partecipe alla vita politica, del popolo che, secondo lei, non sentiva e non si commuoveva per ragioni idealistiche: il 12 gennaio esclamava, con un raggio di speranza: « Se il Paese, la gioventù, i ceti organizzati e non organizzabili, facessero sentire la loro voce, forse le speranze potrebbero diventare più rosee e fiduciose »; ed il 17: « Speriamo che, oltre all'Aventino, ci siano segni di risveglio nel Paese. E bisognerà pensarci bene ed agire in conseguenza ».

Ma, come si vede, avrebbe dovuto essere un risveglio, per così dire, autonomo, nato improvvisamente nel profondo delle forze popolari, senza una precedente e decisa azione da parte dei partiti e degli uomini politici, i quali avrebbero dovuto quasi constatare tale risveglio e servirsene ai fini della lotta antifascista. Questa sarebbe stata effettivamente l'unica soluzione possibile, ma solo se ci fosse stato chi con ardimento si fosse messo alla testa del malcontento popolare e lo avesse guidato contro il regime. Si erano lasciati sfuggire i primi momenti in cui la commozione era stata molto profonda in tutti i centri ed ormai era troppo tardi, soprattutto perché non appariva nessun uomo o nessun gruppo che volesse rimediare alla lunga inazione precedente.

Il Turati, e con lui quasi tutti i suoi amici e compagni, affrontava sempre il problema nei termini parlamentari ed a chi domandava, dopo il 3 gennaio, se una parte dell'Aventino sarebbe stata disposta a tornare in aula, egli rispondeva di essere « decisamente contrarissimo », e trovava concordi, nel respingere l'idea, tutti i membri della Giunta (7 gennaio). Ma era costretto a riconoscere che la « questione morale » era passata in seconda linea e la nuova posizione assunta dalla sua Anna — di attendersi la salvezza dal risveglio del paese — e specialmente il riconoscimento che sul piano della forza il fascismo era troppo facilmente vincitore, gli creava la necessità di formulare un preciso programma di « blocco opposizionista » con cui l'Aventino si ponesse, di fronte al paese, come l'unico raggruppamento degno di succedere al fascismo. E tale programma, che egli stesso aveva formulato, anche in vista di eventuali non lontane nuove elezioni (e che il Mussolini si era compiaciuto di annunciare), comunicava alla Kuliscioff, dicendole di averlo concepito in termini tali da potere essere accolto da tutti i partiti del cartello e da assicurare « coloro che si preoccupano della situazione del poi » (11 gennaio). Era una sua tardiva accettazione di ciò che, dal '23 in poi, gli aveva sempre ripetuto Anna, la quale però adesso era proceduta oltre e criticava l'attesa passiva del *miracolo* (che avrebbe ridotto « questa povera vita politico-sociale » a « chissà che cosa ») e che contava sempre di più sulla reazione del paese. Il decalogo — così aveva definito il Turati il suo programma — suscitava il suo commento tra ironico e scettico: « Il decalogo o undecalogo [perché vi era stato aggiunto da altri un undicesimo punto], la cui stampa verrà probabilmente sequestrata, non so, se per ora abbia il significato che voi ve ne prometteste. Per digerirlo, non ci vuole grande capacità digestiva, tutto sta se verrà poi assorbito e diventi tanta forza vitale organica » (13 gennaio).

Invece Filippo riponeva tutte le sue speranze proprio nel *miracolo* (il 27 febbraio elencava una lunga serie di *pare* che potevano preparare un *suicidio* del fascismo: « *Pare* che la malattia del capobanda sia tale da indebolirlo sul serio; *pare* che sia stato nominato un triumvirato — Federzoni, De Vecchi, Giunta! — per sostituirlo a capo del partito; *pare* [....]; *pare* [....] ») ed era naturale che fosse così dal momento che era co-

stretto a constatare di giorno in giorno il *marasma* e il *collasso* dell'Aventino e che aumentava nel suo cuore l'amarezza e la disperazione: « Siamo tutti scorbacchiati e disperati, e fingiamo di non esserlo per tener su il morale degli altri. Ma quanto potremo ancora durare? » (29 marzo); « Non fu mai più abietto onanismo. D'altronde, che fare di meglio? » (3 aprile); « [....] è una grossa fatica andare a predicare la fede e la speranza che non si hanno nel cuore! » (5 aprile). Eppure, non riuscendo a farsi « una mentalità di rassegnazione e di strafottenza », non riusciva nemmeno a sottrarsi « al continuo alto e basso delle speranze e delle delusioni ». E, di nuovo, proponeva un'azione qualsiasi ma che almeno rivelasse la volontà di vivere; e si sforzava di persuadere il Buozzi, che del resto consentiva, della necessità che gli operai celebrassero il 1° maggio, « anche con la semplice astensione dal lavoro, silenziosa ed inerte » (1° aprile).

Perciò, pure Filippo si rivolgeva, come aveva fatto la sua compagna nel gennaio, al paese aspettandone la spontanea reazione, ma a tale conclusione egli era giunto, questa volta, forse al di fuori dei consigli e dei suggerimenti di Anna, quasi costretto dalla constatata assoluta impotenza dell'Aventino; ed anche in lui si poteva notare chiaramente un certo fatalismo e l'attesa di un risveglio non provocato né aiutato da una responsabile classe dirigente: « C'è anche nei nostri più giovani una certa volontà di battersi e di resistere. Vedremo ai fatti! » (1° aprile). Del resto, un diretto appello alle forze popolari era reso molto difficile dal fatto che egli si raffigurava un loro intervento nella lotta politica ancora secondo la vecchia consuetudine insurrezionistica e sanfedistica italiana, cioè come *rivolta* incontrollata e paurosa: è unanime la certezza, diceva il 16 maggio, « che dovunque i nove decimi della popolazione sono oggi più che mai antifascisti, e che gli odi contro il regime sono cresciuti fino a un'esasperazione della quale per altro gli effetti sembrano temibili anche alla più parte dei nostri e tali da doverli piuttosto deprecare che augurare »; ed il giorno dopo scriveva che « i discorsi di Prampolini, nel narrare la condizione fatta, nelle elezioni recenti, alla immensa maggioranza socialista e antifascista e combattente e dissidente di Reggio Emilia, concludevano formalmente a questo che — logicamente — non v'è più altra uscita che la rivolta, e se questa, che noi non consigliamo, non può avvenire, o sarebbe un peggiore disastro, si possono spegnere i lumi ».

Ma per sfuggire a quest'ultima, tragica conclusione il Turati, a cui ripugnava arrendersi anche per non tradire la memoria del povero Matteotti (che « lui paure non ne aveva », 22 maggio), si dava a sostenere sempre combattendo « la corrente quietista » e la « mentalità temporeggiatrice », la necessità di una « discesa battagliera » in aula (3 giugno). La Kuliscioff gli aveva scritto, il 20 maggio: « [....] tutto non serve, tutto è inutile, spegniamo i pochi moccoli e andiamo a dormire nel buio. No, no, non vale la pena di vivere; a che pro? ». Filippo ribatteva, profondamente convinto: « Fra la morte certa e la vita con tutti i suoi rischi, trovo più degna la vita » (13 giugno) e si adoperava attivamente per far compiere dall'Aventino quell'ultimo « atto di vita », ancora una volta rincuorando lui, ormai sulla soglia dei settant'anni, gli incerti e rianimando i dubbiosi, preparando i discorsi per quelli che non sapevano che leggerli; tanto da assumere, agli occhi di tutti, la funzione di *leader*; al che Anna, timorosa, obiettava: « Te la senti di poterlo fare? » (12 giugno); tu non hai « il temperamento del condottiere e ti manca la prontezza » (13 giugno); il suo *veggiotti* doveva riconoscere giuste queste obiezioni, se il 15 le scriveva: « Il guaio grosso è non avere né un capitano né un esercito, anzi neppure una brigata, che sia decisa ».

Questa era, in realtà, l'amara situazione dell'Aventino, i cui gruppi non erano affatto d'accordo con il Turati sulla discesa in aula ed anzi si proclamavano, ad eccezione di quello democratico-sociale, contrari ad essa; perfino fra gli unitari egli non riusciva a raccogliere adesioni alla sua tesi e rimaneva solo con altri quattro o cinque compagni. Né questa resistenza alla soluzione, che poteva sembrare l'unica possibile per fare un « atto di vita », era dovuta esclusivamente alla paura (come aveva ritenuto e continuava a ritenere il Turati: « Diarrea, diarrea, diarrea da ogni parte: ecco il panorama italiano

e il colore o.... l'odore del tempo », 22 maggio), oppure alla inettitudine o alla svogliatezza, perché era ispirata anche dal timore di annullare d'un tratto i risultati morali dell'azione dell'Aventino; d'altronde, non si sarebbe potuto mutare improvvisamente una tattica che era stata, sino allora, prudente e che aveva respinto deliberatamente ogni ricorso alla forza o alla lotta intransigente. Il Turati era coerente con se stesso quando difendeva la « discesa battagliera » e la sua ironia polemica investiva l'Amendola, che era stato il rappresentante della tendenza opposta alla sua: non vedo più che cosa si rimarrebbe a fare sull'Aventino parlamentare — diceva alla sua Anna il 15 giugno —: « allora diverremo tutti amendoliani, ossia asceti che aspettano la pienezza dei tempi ».

Aspettare la pienezza dei tempi, cioè attendere l'inevitabile svolgersi degli eventi, secondo quello che era stato l'insegnamento più profondo dell'età positivistica e che era stato anche quello nel quale il Turati e la Kuliscioff si erano educati, e che li aveva resi così diffidenti verso le correnti irrazionalistiche e volontaristiche affermatesi nel primo Novecento e che ne aveva sostanzialmente decretato il fallimento di fronte al fascismo, più intraprendente e più attivo. Ma il Turati, in questo periodo, con le sue incessanti esortazioni alla lotta sino in fondo, all'azione a qualunque costo, sembrava essersene liberato (sebbene, in definitiva, la sua attività politica rimanesse sempre, come si è visto, impregnata di fatalismo ed ignara di una vera iniziativa politica che si servisse degli strumenti adatti per trionfare), mentre più attaccata a quella atmosfera positivistica era rimasta la Kuliscioff. Eppure anche lei, vista crollata definitivamente ogni speranza, pareva essersi convertita all'azione energica sempre sostenuta dal suo compagno: infatti, discutendo la proposta di discendere in aula, faceva osservare che non avrebbe dovuto essere una « discesa pacifica », bensì una discesa per « farvi una dichiarazione collettiva di tutto l'Aventino, una specie di atto d'accusa contro il governo dal 10 giugno '924 al giugno '925 », contro « tutte le violazioni della Costituzione in tutta la sua estensione, e contro lo spirito di dittatura, esercitata dall'attuale regime ». Ella era invece contraria ad una discesa « per discutere in generale ed in particolare », vedendovi una forma di indiretta collaborazione e non « un atto di vita, di forza morale di coerenza » (15 giugno). Il Turati le rispondeva, il giorno seguente, facendole notare che forse c'era un equivoco fra loro due perché egli non era mai stato « per la discussione minuta, per gli emendamentucci, ecc. », ma per una discussione che, dopo la dichiarazione preliminare, investisse « il nocciolo delle leggi, collegato a tutti i fatti e i misfatti del regime ».

Ma ormai la Kuliscioff sembrava aver perduto la forza logica e razionale che l'aveva sempre sostenuta e rinunciare a poco a poco ad una partecipazione attiva agli avvenimenti per ritirarsi ad osservarli da lontano e dall'alto, limitandosi a trarne « insegnamenti » utili (18 giugno), quasi per stendere una raccolta di norme e di regole che potessero servire ad altri, non più a lei. Ogni tanto, un grido di dolore (« Il prendere la penna in mano è una vera pena. Viene la voglia di spezzarla; tanto e tanto a che cosa serve? », 19 novembre), e, poi, l'osservazione distaccata, il commento ai fatti senza ormai l'intento di incidere su di essi: in tale stato d'animo la colse la morte, il 29 dicembre del '25, mentre il suo caro *veggiotti* ancora cercava ansiosamente di trovare la parola, la formula di chiusura, di chiusura *degna* e lamentava appassionatamente « l'inanità delle nostre non-deliberazioni ». Con la sua Anna anche Filippo parve venir meno alla vita degli uomini e solo si riprese più tardi quando, lasciata la terra dei morti, la libera Francia gli ridiede il piacere della lotta in nome di quegli ideali per cui, insieme con la sua compagna, aveva sempre lottato. Nel suo atteggiamento di continuamente rinnovata fiducia (« Certo, le cose possono mutare ancora.... », diceva il 20 novembre '25) c'era la premessa della nuova azione, mentre il pessimismo angosciato e rassegnato della Kuliscioff segnava veramente la fine di una esistenza.

FRANCO CATALANO

MANIERISMO NELLA LETTERATURA DEL CINQUECENTO

Per rendere giustizia ad una serie di studi sul manierismo, di Riccardo Scrivano,[1] bisogna integrarne la lettura con un esame di quei saggi sul Borghini, sul Patrizi, sul Castelvetro e sullo Speroni che egli è venuto pubblicando negli ultimi numeri della « Rassegna della letteratura italiana ». Non che il libro manchi d'una sua autonomia, d'una sua indipendente struttura, ma è utile notare che esso raccoglie in un'elegante linea di sviluppo le coordinate di varie ricerche individualizzanti effettuate in vista d'una sintesi dei vari momenti e condizioni della vita culturale italiana del secondo Cinquecento. Ci si può domandare perché lo Scrivano abbia rinunciato a riprodurre nel libro dei ritratti in rilievo degli autori che gli stanno a cuore o attraverso quali vie egli sia giunto ad una scrittura critica così vicina agli argomenti trattati da rendere più discorsive e lineari, in un senso più mimetiche, quelle osservazioni che apparivano nei saggi in più forte evidenza polemica.

La ragione dell'adozione d'un particolare taglio di capitoli, sottoposti tutti ad un accurato processo di riduzione e selezione, va forse ricercata nelle condizioni stesse del dibattito sulla cultura italiana del Cinquecento sul quale lo Scrivano si mostra molto aggiornato. C'è naturalmente come condizione prima della sua ricerca e quindi come una tentazione da evitare il precedente del Croce, per il quale la preferenza per il saggio staccato, per il capitolo in sé compiuto a proposito degli scrittori del Cinquecento era lo sfocio naturale d'una intuizione teoretica tendente ad assorbire nell'analisi del singolo scrittore ogni rilievo di poetica e ad arrestare la storia del gusto e della civiltà culturale di fronte alla barriera invalicabile delle personalità. Ma c'è pure, e su un piano d'evidente congenialità, la spinta della critica post-crociana verso la messa in evidenza, in una direzione assai più scaltra di quella enunciata in un noto libro di Arturo Graf, d'una dimensione non petrarchistica nel corso della vicenda letteraria del Cinquecento, dimensione che finisce poi col sottolineare per antitesi l'esistenza d'una cultura d'insieme, pertrarchistica, che ha una sua fervida fase di sviluppo, un momento d'equilibrio bembesco ed una fase di dissoluzione preludio al Barocco.

E siccome è impensabile una dialettica della civiltà letteraria che non sia permeata delle irrepetibili esperienze degli scrittori che ne sono i protagonisti, si può dire che il libro dello Scrivano nasca da una duplice esigenza di approfondimento saggistico dei valori letterari e di integrazione delle coordinate individuali in una storia della cultura che tutte le comprenda.

Così si spiega perché il termine « Manierismo » ignoto ai lettori dei saggi pubblicati sulla « Rassegna » appaia invece nel libro come protagonista d'una complessa e frastagliata vicenda che passando attraverso la calorosa esperienza stilistica del Vasari, l'acuta critica di arte e il dantismo del Borghini, l'utopismo platoneggiante del Patrizi, il severo e risentito aristotelismo del Castelvetro, l'irrequietezza teorica dello Speroni approda alla poesia del Casa, di Celio Magno, e alla grande esperienza letteraria del Tasso.

Ora, su questo terreno terminologico, sempre pieno di pericoli di facili generalizzazioni il merito dello Scrivano non consiste tanto a nostro avviso nella discrezione con cui egli ha tracciato i contorni del Manierismo o nell'abilità, più o meno plausibile, con cui egli ha sottratto codesta categoria alla pressione di termini contigui quali Rinascimento e Barocco, quanto piuttosto nella felicità con cui analizza le esperienze concrete degli scrittori convogliandole verso una complessa disposizione culturale comune. Lo Scrivano insomma non ci mette di fronte ai canoni dell'appellazione manieristica

---

[1] Riccardo Scrivano, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana Editrice, 1959, pp. 135.

come davanti ad una formula onnivora in cerca di scrittori da assimilarsi, ma ci presenta un gruppo di scrittori tardo cinquecenteschi non rinascimentali e non barocchi e cerca per essi più che una periodizzazione dommatica, un denominatore comune di civiltà che li definisca.

Rimane però il fatto che l'esplorazione e lo sfruttamento della denominazione manieristica ha già conosciuto, come lo Scrivano in parte ci dice, una sua fortunosa vicenda, almeno nella duplice direzione della critica delle arti figurative e dell'applicazione concomitante della formula a queste ultime ed alla storia letteraria. Segnaliamo per questa seconda accezione un volume generale assai ingegnoso pubblicato in America da Helmuth Hatzfeld nel 1952 ed intitolato *Literature through Art: A New Approach to French Literature*, e un libro del critico americano Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700* che comprende un lungo capitolo, in verità assai confuso, sul Manierismo studiato contemporaneamente nella pittura, nelle arti plastiche e nella poesia di John Donne.

Un accenno a parte merita il 15° capitolo dell'*Europaïsche Literatur und Lateinisches Mittelalter* del Curtius, il quale propone l'uso del termine « Manierismo » da applicarsi alla storia letteraria fuori da ogni contaminazione con le arti figurative, ma anche fuori d'ogni preciso contesto storico, come eterno fenomeno di anticlassicità che segue i sempre ritornanti periodi di classicismo nella letteratura mondiale.

Si tratta di tentativi ingegnosi, ma privi a nostro avviso di seria consistenza teorica ed ha ragione lo Scrivano, che discute il Curtius, di non dare ad essi eccessivo peso. Più importante è invece l'elaborazione a cui il termine è stato sottoposto da parte dei critici delle arti figurative e meglio di tutti, a nostro avviso, dal noto studioso tedesco del Caravaggio Walter Friedländer in un saggio apparso nel 1925 in « Repertorium für Kunstwissenschaft », vol. XLVII, ed ampliato poi in un'analisi complementare sul Barocco apparsa nel 1929 in « Vorträge der Bibliothek », XIII.

Maniera, ci dice il Fiedländer, appare già nel Vasari nella duplice accezione concreta di attività manuale e di termine peggiorativo opposto a natura ed in tal senso è usato dallo scrittore delle *Vite* nell'analisi di Jacopo da Pontormo severamente giudicato per avere, attraverso l'imitazione del Dürer, scompaginato l'equilibrio stilistico rinascimentale ed introdotto in Italia la maniera fiamminga e germanica. Ma, osserva acutamente il Friedländer, non è in fondo l'imitazione del Dürer, prodotto d'un casuale incontro, che frantuma lo stile equilibrato dell'alto rinascimento, ma la maturazione d'una sensibilità nuova diversa da quella del Rinascimento consente al Pontormo di sfruttare al massimo la tecnica artistica del Dürer. Una volta rovesciata la relazione di causa ed effetto rispetto all'osservazione del Vasari, è evidente che il Manierismo debba apparire come un modo autonomo, rispetto alla civiltà del Rinascimento, di rivivere la realtà. Non che i legami tra Rinascimento e Manierismo non siano evidenti specialmente nel gusto comune per una composizione fortemente compatta opposta alla rappresentazione decentrata e slegata del Barocco, e nella comune preferenza per il trattamento plastico ed anatomico del corpo umano, ma tali legami non sono sufficienti perché si possa definire tardo rinascimentale lo stile manieristico.

L'artista manierista (Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Bronzino, Primaticcio) reagisce contro la superficialità del classicismo regolare e canonico, equilibrato, puntando su una nuova relazione con l'oggetto, su un'intuizione non appoggiata all'imitazione della natura, ma assolutamente fantastica del reale. Egli estende ad esempio in modo arbitrario seguendo un particolare sentimento ritmico, non simmetrico, della bellezza, le proporzioni delle costole, impicciolisce le dimensioni della testa che di un ottavo o di un nono delle proporzioni normali diventa un decimo o un dodicesimo, irrealizza lo spazio che il pieno Rinascimento aveva concepito in armonia con la figura presentandolo come un incongruo accompagnamento alla presenza dei corpi.

Tale orientamento della critica d'arte nell'elaborazione dell'esperienza manieristica presenta evidentemente alcuni elementi positivi per un possibile recupero della for-

mula ai fini della storia letteraria. Positivo è soprattutto il deciso sganciamento del Manierismo da esperienze contigue, criticamente consolidate, come Rinascimento e Barocco, né va sottovalutata l'avversione della recente critica d'arte per le implicazioni peggiorative che il concetto di Manierismo ha avuto attraverso i tempi. Se si pensa che anche il Curtius identificando Manierismo con adornamento retorico paga un tributo ad un tradizionale pregiudizio antimanieristico, si capisce meglio quale utilità teorica possa avere in ogni campo la messa a punto dei critici d'arte.

Tuttavia, dove la posizione della critica d'arte sembra maggiormente divergere dall'intuizione del manierismo letterario quale è espressa in questo libro dallo Scrivano non è solo, com'è normale, nel periodizzamento, ma in una diversa valutazione di quello che il termine realtà significa ad esempio nei pittori e negli scrittori che vengono definiti manieristi. Mentre ad esempio il Friedländer vede il Manierismo come arte soggettiva che costruisce la realtà dall'interno, fuori della zona dell'imitazione della natura e delle regole, secondo il sentimento ritmico dell'artista, lo Scrivano insiste sulla continuazione d'una precisa idea rinascimentale della realtà negli artisti del secondo Cinquecento volta però ad una percezione naturalistica delle cose e al tentativo di dare loro una struttura in complessi categoriali quali le casistiche poetiche ed i generi letterari. Si tratta naturalmente d'un contesto divergente di giudizi critici dovuto in parte alla differenza implicita nella tecnica, nel tessuto d'esecuzione delle opere letterarie e di quelle di arte figurativa, ma anche tali divergenti diramazioni di vedute appaiono disturbanti quando i giudizi toccano zone d'indagine comune.

Così il Vasari, scrittore non manierista per il Friedländer nel senso che egli non difende in modo esclusivo la sua maniera di artefice di stretta vena michelangiolesca, ma è più benevolo e non partigiano che critico nelle singole biografie d'artisti, diventa per lo Scrivano, manierista, nella particolare accezione che egli dà a questo termine, proprio come scrittore perché realizza attraverso la narrazione d'un'epopea d'artisti il suo ideale di conservazione delle intuizioni del Rinascimento in un contesto storico nuovo ed originale.

Quello che vorremmo permetterci di segnalare qui allo Scrivano è il pericolo d'un'inflazione nominalistica del termine « manierismo », né è a volte sufficiente il criterio di rigorosa separazione tra letteratura ed arti figurative che egli postula poiché la più lunga elaborazione a cui il termine è stato sottoposto da parte dei critici delle arti figurative, finirà sempre col creare nuovi punti d'incidenze e possibili confusioni. Ma questa nostra riserva non tocca affatto il rigore e la coerenza del discorso critico dello Scrivano, né la felicità della sua indagine; pensiamo piuttosto alla possibile fortuna esterna delle categorie del suo discorso e a ciò che può comprometterne l'applicabilità.

Quanto al libro stesso esso sfrutta in pieno e mette a profitto con fine gusto dei particolari concreti l'intuizione teorica originaria relativa ad un'epoca ed ad una civiltà culturale ed al suo differenziarsi dai precedenti rinascimentali. E dobbiamo rendere atto all'autore che il compito gli si presentava di tanto più difficile in quanto la linea di demarcazione tra i vari scrittori e le varie correnti non è sempre agevole da tracciare. È di ovvia osservazione ad esempio che la documentazione epistolare dei cinquecentisti toscani, dove è fitta e precisa sembra presentarci attraverso una continuità di gusti e teoriche una toscanità compatta capace al più di recuperare e di assimilarsi ai fini d'un'indiscussa egemonia culturale l'esemplarità del Bembo. Citiamo a questo proposito la lettera del 9 maggio 1563 del Borghini al Varchi nella quale si postula un intervento di quest'ultimo in difesa delle teorie linguistiche e della probità scientifica del Bembo attaccate con la consueta acrimonia dal Castelvetro. Ma, dietro la scorta d'un discorso generale dello Scrivano, prendono risalto ai nostri occhi le frasi della lettera che aldilà d'un consenso di principio sottolineano un distacco ed una vigile coscienza critica: « Tacciano i presuntuosi che hanno avuto animo di tassarlo [il Bembo] non meritando di nominarlo. Pure (*quod liceat inter nos*) non vi è il tutto, né ancora era

possibile stringere in fascio tanta materia ». Siamo beninteso ancora nel ristretto campo di certe schermaglie linguistiche sorte ai margini della *querelle* Castelvetro-Caro, ma dalle mosse polemiche del Borghini si può astrarre l'intuizione di quella svolta storica in cui il recupero culturale interno ed una consuetudine di lettura non cela più il disimpegno della coscienza dalla fissa esemplarità della tradizione. Vi è in codesto tentativo di superamento e di ampliamento critico del bembismo, sia pure ancora in nuce, il concetto, acutamente illustrato dallo Scrivano, della trasformazione propria dell'epoca « manieristica » del Petrarca da esempio a classico, concetto applicabile per estensione al gusto della esperimentazione critica del secondo Cinquecento che non risparmia, per ripetere una battuta del *Dialogo dell'Historia* di Francesco Patrizi, né le *opinioni degli huomini scientiati né le opinioni « del grande antico »* (Aristotile). Così pure leggendo la tanto citata lettera del Borghini a Filippo Giunti scritta nel 1564, aiutati dall'intuizione critica che lo Scrivano ha del dantista fiorentino non ci fermiamo né sulla grande probità filologica del protagonista che rifiuta la paternità d'una facile battuta, né sul suo ripudio, sottolineato dal Croce, d'un'improvvisata comparazione tra Dante ed Omero, ma piuttosto su una più ampia considerazione storica che ci consente di constatare la rottura d'una linea interna del fronte della toscanità: Borghini, rappresentante d'una fiorentinità universale contro Varchi tutore del fiorentinismo campanilistico. Codesto episodio meno vistoso dell'altro che sottolinea lo sganciamento della generazione del Borghini dal bembismo non è però secondario ed è merito dello Scrivano di averlo sottolineato inserendolo nel complesso tessuto storico dei rapporti tra centro e periferia culturale nel secondo Cinquecento, tra cosmopolitismo letterario e fissazione regionalistica, tra la difesa del fiorentinismo organizzata e pianificata da Cosimo dei Medici e lo scadimento propagandistico di certi aspetti della cultura fiorentina.

Attribuendo grande rilievo per lo studio del Manierismo e per la giustificazione dello stile di esso « mediocre », senza rilievi polemici, ma pur, nel contesto dei singoli scrittori, originalissimo, al recupero della cultura antica e all'integrazione del Petrarca nella classicità, lo Scrivano s'inserisce in una recente tradizione critica altamente consapevole della storicità della cultura del Cinquecento. Non si tratta perciò per lui di ricercare, se vogliamo adoperare in senso metaforico una sua frase a proposito del Casa, ulteriori prove di poesia vera, ma di usufruire dei risultati più autentici di singole ricerche, inserendoli dinamicamente nella linea d'un suo discorso originale.

Per spiegare ciò che intendiamo dire citiamo un esempio che ci sembra abbastanza tipico. Nel suo libro *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, così ricco di suggerimenti e così solidamente ancorato ad una struttura storica, il Baldacci analizza con grande attenzione l'opera minore del Casa *Trattato degli uffici comuni* e sottolinea le implicazioni machiavelliche di certi aspetti del suo discorso precettistico; il Russo a sua volta nel capitolo belfagoriano studia la struttura morale ed il tessuto linguistico del *Galateo* spostando, ai fini della ricostruzione d'un ritratto integrale del Casa, per un momento, l'attenzione dalle Rime alle opere minori. Ora noi ritroviamo applicate dallo Scrivano ad un altro punto dell'opera del Casa, nell'improvvisa illuminazione della lettura critica della sesta stanza della canzone « Errai gran tempo e del cammino incerto » le fervide diramazioni dei nuovi elaborati studi sul poeta fiorentino. A proposito del verso « e bramai farmi a i buon di fuor simile » il Seroni spiegava *buoni* come « grandi (che egli imita) nell'aspetto esteriore non potendo uguagliarli nelle qualità interne », e anche il Ponchiroli dice « grandi, nobili »; lo Scrivano invece con acuta sensibilità per una vicenda biografica del Casa, assorbita secondo le recenti indicazioni critiche nel tessuto poetico delle ultime rime, attribuisce a *buoni* il valore semantico dinamico di abili, pronti ad agire e capaci di concludere, che ci sembra indicare bene da parte del precettista la desolata presa di coscienza della vera direzione delle cose del mondo.

Altre osservazioni in questa direzione si potrebbero fare, relative questa volta all'equilibrio con cui lo Scrivano ha assimilato le differenti esperienze di lettura della poesia del Casa. Da un preciso controllo dei diversi giudizi relativi alle poesie citate ci

risulta che in generale i giudizi dello Scrivano sono nella sostanza vicini alla reazione del Baldacci alla lettura in chiave rettorica tentata dal Seroni. Più pronto a sottolineare il valore positivo della formula critica Bonora-Ponchiroli tendente a definire la poesia del Casa come alta lezione di letteratura ci sembra lo Scrivano nella valutazione della canzone « Arsi, e non pur la verde stagion fresca » la quale « dal morbido e ampio si muove verso il secco e il definitivo ». In questo caso invece il Baldacci definendo la canzone incontro non fruttuoso con le ambizioni bembiane, poesia di carattere narrativo, si lascia forse fuorviare da una sua osservazione assai vera in sede generale sul carattere poco conclusivo ai fini della autentica poesia, del ciceronianesimo del Casa e sulla priorità delle soluzioni bembesche nel campo della tecnica letteraria.

Abbiamo però qua e là nel libro dello Scrivano esempi di definizioni che la critica gli ha consegnate, ma a cui egli non riesce a dare il consueto dinamismo. È il caso dell'espressione « poesia metafisica » a proposito dell'ultimo Casa, che ci sembra egli abbia ereditata da un accenno presente nel Binni, ma non messa dovutamente a profitto. Ci pare che il Baldacci ne abbia invece compresa tutta l'importanza e i suoi ripetuti fruttuosi sforzi di definirla nella concreta lettura delle poesie costituiscono uno degli elementi più convincenti del suo studio dellacasiano.

Per gli altri poeti che egli esamina lo Scrivano si lascia guidare dai suoi interessi concomitanti di studioso della poetica e di critico puntuale della poesia, giungendo ad una forma di lettura storicizzata, dove da un lato è messo in risalto in una salda linea di sviluppo metodologico l'incontro della poesia nella poetica manieristica, il ripudio della concezione che la storia della cultura del Cinquecento s'identifichi solo con la storia delle teorie cinquecentistiche, e dall'altro viene tracciata la storia delle personalità, della loro poesia, dell'*Aminta* ad esempio, felicemente definita punto di sutura tra lirica e poema nella storia dell'esperienza tassesca.

Per questa via lo Scrivano mira come al più alto risultato della sua ricerca a sottrarre il Tasso, pur senza comprometterne l'autonomia poetica, alla sua solitudine immergendolo in un'atmosfera di nuovi miti umani e di nuova sensibilità naturale annunciata con diverso ardore ed urgenza da Celio Magno, Bernardo Tasso ma anche da minori e da minimi come Varchi, Grazzini, Simeoni, Battiferri. Bisogna riconoscere che ci viene presentata un'immagine intensa del poeta della *Gerusalemme Liberata*, sottratta con decisione alla formula prebarocca, e la lettura del Tasso in chiave manieristica che ne risulta è tra le cose più vive e ricche di questo interessante libro dello Scrivano.

DANTE DELLA TERZA

LETTERE DEL CAPUANA E DEL VERGA A RENATO FUCINI *

I. LETTERE DI LUIGI CAPUANA.

1 Roma, 9 giugno 1882

Carissimo Fucini,

ti rammenti di me? Spero di sì; io non ho mai dimenticato le belle serate passate con te in casa Franchetti [1] quando ebbi il piacere di conoscerti di persona, ché di nome

---

* Dal carteggio Fucini nella Riccardiana di Firenze. Sono lettere scritte in occasione della pubblicazione delle *Veglie di Neri*.

[1] Ossia di Augusto Franchetti, a Firenze, ricordato poco dopo. La conoscenza personale del Capuana e del Fucini risale, quindi, agli anni della lunga dimora del Capuana a Firenze dal 1864 al 1868. Nel 1865 il Capuana fu segretario della commissione del « Concorso drammatico Adelaide Ristori » composta di A. M. Tabarrini, Augusto Franchetti, Guido Corsini, Eugenio Checchi, Carlo Gargiolli, Riccardo Taruffi, Giulio Cesare Sansoni, Carlo di David Levi. La relazione, con la data 30 luglio 1865, è pubblicata su *La Nazione* del 27 agosto successivo. — Augusto Franchetti (1840-1905) fu storico insigne e studioso di diritto costituzionale, ma tradusse anche Aristofane e seguì sempre gli studi letterari.

ti conoscevo e ti amavo di già. Me ne rammento tanto che appena arrivato qui, alla redazione del *Fanfulla della Domenica* [2] ho pensato subito a te e scrissi ad Augusto per sapere dove ti trovassi. Ed eccomi a scovarti nella tua solitudine di Pistoia: perché desidero che, ora che ci son io, il *Fanfulla della Domenica* non tardi più a fregiarsi del tuo nome e adornarsi delle tue cose.

Non mi dire di no: vinci la tua pigrizia di poeta e mandami subito uno di quei buoni bozzetti toscani che non veggo l'ora di rileggere riuniti in volume.

Non è superfluo, forse, il dirti che il *Fanfulla della Domenica*, cioè la sua amministrazione ti tratterà come tratta i suoi migliori, se non come tu meriti.

In ogni modo tu sei libero di fare le tue condizioni: io posso garantirti che saranno accettate e rispettate, se (come non credo) non saranno proprio esorbitanti.

Quello di cui ti prego caldamente è che tu mi mandi un bozzetto subito, in questo mese: poi farai con tuo comodo.

Dammi a questo modo la prova che non mi hai dimenticato del tutto, e che mi continui la tua stima e la tua benevolenza.

Una cordiale stretta di mano dal tuo aff.mo Luigi Capuana.

Roma, via Condotti n. 5, 3° piano.

2.

Roma, 16 luglio 1882

Caro Fucini, sono stato con la febbre e ancora non me la sono levata di addosso: ecco perché ti ringrazio con ritardo del tuo stupendo regalo, ed ecco perché non ho potuto scrivere io, come volevo, l'articolo sul tuo volume, che è comparso sul *Fanfulla della Domenica*. Ti dirò che la novella più squisita, come fattura, è *La Fatta*. È quell'impersonalità che io vorrei vederti raggiungere in tutte le altre che scrivessi. Ringrazia per me l'amico Procacci [3] delle gentili parole dette nella prefazione.

Fra giorni ti manderò un mio volume.[4] Ti prego di accettarlo fin da ora come un segno della grande stima e del grandissimo affetto che ho per te. Il tuo aff.mo L. Capuana.

II. Lettere di Giovanni Verga.

1.

Milano, 9 luglio 1882

Stimatissimo Signore,

Ella mi ha fatto un vero regalo. La conoscevo già e la pregiavo assai per i suoi versi e per le sue novelle che avevo letto in parte nella *Rassegna Settimanale*,[1] e mi ha fatto

---

[2] Il foglietto è intestato « Fanfulla Quotidiano e Fanfulla della Domenica ». Lasciata da Ferdinando Martini la direzione del *Fanfulla della Domenica* nel gennaio 1882 per dissensi con il proprietario del giornale, fu assunta nel maggio dello stesso anno da Luigi Capuana, che la mantenne fino all'agosto 1883.

[3] È Giovanni Procacci, pistoiese, 1836-1887. Insegnò filosofia e lettere italiane nel liceo di Pistoia, e fu maestro di Orazio Bacci e del Chiappelli, fra gli altri, di Michele Barbi e del Marradi. Fu del gruppo di amici del Carducci e del Nencioni, e pubblicò dei versi sul « Poliziano » nel 1859. Pubblicò un libro di versi — *Vecchiumi* — nel 1879, e uno di bozzetti — *Novelle toscane* — nel 1886. In *Acqua passata* il Fucini conferma nella sostanza l'accenno del Capuana alla loro conoscenza lontana in casa dei Franchetti, a Firenze, ma confonde gli anni con la disinvoltura propria di chi dispregia ogni cronologia. « Il Franchetti, così scrive nel capitolo ' Storia del *Matto delle Giuncaie* ', mi rispose un breve biglietto di ringraziamento e m'invitò per il giorno dopo a desinare da lui, dove avrei, mi diceva, trovata piacevole compagnia. C'era Luigi Capuana che io non conoscevo di persona e che il Franchetti aveva invitato perché assistesse alla lettura del mio *Matto*, che al Franchetti era sembrato una gran bella cosa. Questo lo seppi dopo. Il Capuana lesse, dopo di me, un suo bozzetto che lasciò ghiacci gli ascoltatori, pochi ma tutti arnesi competentissimi. Il Capuana se ne accorse; e lui restò freddo con me finché visse. Ora è morto, povero vecchio. Pace all'anima sua, buona ma floscia e slavata ». Il giudizio del Fucini sul Capuana è smentito proprio dalle due lettere che conservava del narratore siciliano e appare più severo perché è il solo che gli sfugga dalla penna in tutte le sue pagine di ricordi.

[4] Gli ultimi libri pubblicati dal Capuana erano: *Un bacio e altri racconti*, nell'inverno del 1881, e *Studi sulla letteratura contemporanea*, 2ª serie, nell'inverno del 1882. La prima raccolta di fiabe, *C'era una volta*, fu edita nell'autunno del 1882.

[1] Rivista politica fondata e diretta da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino. Pubblicata dapprima a Firenze, dal 6 gennaio 1878, nel novembre dello stesso anno fu edita a Roma, dove cessò di vivere nel gennaio 1882. I sociologhi Leopoldo Franchetti (1847-1917) e Sidney Sonnino (1847-1921) avevano pubblicato l'inchiesta su la Sicilia nel 1876,

moltissimo piacere che Ella mi abbia fatto avere l'ultimo suo volume, nel quale ho trovato tanto da ammirare e da imparare. Non creda che questo sia un complimento dei soliti. Le scrivo come detta la simpatia e come si scrive a quelle persone che si stimano anche senza conoscerle di persona. Quando vedo un libro come il suo io me ne rallegro per questa benedetta qualche cosa (?) [2] che ci mette la penna in mano ed Ella, oltre l'ingegno, ci ha il tesoro di quella lingua che vorrei in Italia avessimo (tutti) succhiato col latte. Fortunati voialtri che avete nelle ossa la precisione e l'efficacia che ci vuole pel bozzetto. E dell'ingegno sobrio e acuto che ci vuole pure Ella ne ha dato prova in quei gioielli che sono *Perla, La Fatta, Sereno e nuvole,* e *La scampagnata.* Alle volte in un periodetto, in una prosa (?), ella sa mettere una di quelle pennellate che fanno il quadro. Se vedesse il suo volume com'è tutto lardellato di segni! A pag. 42 sono rimasto cinque minuti buoni a pensare su quel *era uno stellato di paradiso.*[3] E qui farei (?) punto, ma non ho finito e non finisco, se muto pagina, e sono d'accordo col chiaro autore [4] della Prefazione al suo volume (che la prego di ringraziare da parte mia per l'onore grandissimo che mi ha fatto accomunando il mio nome a quello di Lei) sono d'accordo, dico, nel rallegrarmi di (una) pubblicazione come questa delle *Veglie di Neri.* Ora, caro Fucini, vuol permettermi che le stringa la mano, e mi dichiari non solo suo ammiratore ma anche suo amico? G. Verga.

2. Milano, 6 gennaio 1883

Amico, sì, e di tutto cuore, perché sentivo da gran tempo molta simpatia ed ammirazione per l'autore dei *Cento Sonetti* e delle *Veglie*; veda per ciò quanto piacere mi ha fatto la sua letterina. Accetto volentieri il suo gentile invito, se, come spero, questa estate, potrò regalarmi una gitarella dalle sue parti. Anzi le dirò che nel luglio passato fui ad un pelo di venirla a sorprendere inaspettato ospite. E vengo a dirle che quando uno ha scritto le sue novelle e i suoi versi non ha il diritto di godersi solo per conto suo lo spettacolo dei suoi deliziosi appennini col fucile fra le gambe.

Cotesta, come il pascersi di letture geniali, e s u p r e m o (?) dell'arte, accompagnandola egoisticamente senza scrivere mai un rigo, credo anch'io sia la suprema voluttà di un artista. E non la finirei più se mi lasciassi andare verso il castello in aria di una villetta in mezzo al verde, in un paese dove si oda parlare come nella sua Toscana, con pochi e buoni libri accanto e null'altro da fare. Ma lasciamo stare le malinconie. Io seguiterò a fare del mio meglio, per meritarmi la stima e la benevolenza dei pochissimi che tengo più in pregio, come Lei: Lei.... (?) che ha scritto un libro che durerà come durano i versi del Giusti, e che ci ha nel suo ingegno e nella sua Toscana una miniera e forse pure un tesoro.

Le ho scritto come mi veniva, come fossi stato suo amico da quando ero suo ammiratore. Mi perdoni la cicalata e mi tenga aff.mo G. Verga.

AURELIO NAVARRIA

LETTERE DI RENATO FUCINI *

1. Empoli, 30 ottobre 1914

Caro Michetti,

Le mie donne, partendo dalla Cuccetta, hanno dimenticato sulla finestra della cantina un avanzo di salame fatto in casa con la carne di un maiale, dirò così, di fa-

---

e insieme con Pasquale Villari e Giustino Fortunato promuovevano gli studi su le condizioni delle province meridionali e della Sicilia. Il Fucini diede alla *Rassegna* la maggior parte delle *Veglie* e alcune lettere di *Napoli a occhio nudo,* Verga tre delle sue *Novelle rusticane* (« La roba », « Malaria », « Il reverendo »).

[2] La scrittura di Verga è di interpretazione difficile e il Martini bene la giudicò assomigliandola per gioco ai geroglifici egiziani. Ma le lettere di Verga confermano che egli fu artista potente e scrittore sempre non finito. Non sono quindi soltanto le parole che non ho saputo leggere (indicare con ?) a dare l'impressione di stento, d'incompiutezza, d'imprecisione di queste due lettere.

[3] Così finisce *Lucia.*

[4] Giovanni Procacci.

* Pubblichiamo volentieri questo manipoletto di lettere indirizzate dal Fucini a Guglielmo Michetti, farmacista di Castiglioncello, sulla costa a sud di Livorno, lettere appartenenti oggi a Lucia Michetti Bellofiore, di Castiglioncello, la quale ce le ha gentilmente offerte per la stampa. Essa ci informa anche che Augusta è la moglie del farmacista, Antonio Raffaelli (il destinatario dell'ultima cartolina) il suocero dello stesso, Renato il figlio, Balilla il cane dello scrittore.

miglia. Questo caso costituisce un pericolo per la mia casa perché, attirati dal delizioso profumo, possono invaderla animali feroci di ogni specie come formiche, piattole, topi ecc. ecc. Mi faccia il favore di entrare in casa con la chiave che le spedisco, si mangi quel salame se, come credo, è sempre bono; poi richiuda e mi serbi la chiave fino a quando capiterò costà. Mi risponda se tutto è andato bene, e grazie infinite. Saluti alla sua signora e baci a Renatino. Fucini.

2. Empoli, 3 febbraio 1915

Grazie, caro Michetti. Ho gradito tanto questa sua cartolina che mi ricorda luoghi e persone ai quali sono sinceramente affezionato. E più mi è stata gradita perché vedendo una lettera da Castiglioncello in un momento fuori di programma, mi nacque subito il timore che gli evoluti e coscienti di cotesti paraggi avessero pensato a dimostrarmi coi fatti che la proprietà è un furto.

Dia una forte stretta di mano al sor Antonio e gli dica che penso con desiderio alle nostre passeggiate da rinnovarsi nella nuova estate, e lo prevenga che quest'anno mi troverà un po' meno in gamba dell'anno scorso. Trattandosi di un morto resuscitato, bisogna contentarsi di quel che viene e ringraziare Dio.

Stiamo tutti assai bene nonostante il freddo e le nevicate e vi salutiamo tutti caramente schiacciando un bel bacione nel musolino di quel furfante che si chiama come me. R. Fucini.

3. Empoli, 3 giugno 1915

Caro Michetti,

In questi giorni un Comitato che è sorto anche qua con gli stessi intenti di quello di Castiglioncello, mi ha tassato in L. 85, come ha tassato ogni cittadino, calcolando una percentuale sulla tassa di famiglia a lui imposta.

Tale somma l'ho sborsata immediatamente; e, credo con questo, anche senza tener conto di molte altre mie offerte per asili, spedali, croce rossa ecc. ecc. di aver fatto bastantemente il mio dovere di buon italiano.

Mi scusi e mi faccia scusare dai suoi colleghi di cotesto Comitato se limito la mia beneficenza a questo Comune del quale sono cittadino e dove io ho residenza fissa.

E la mia casuccia che fa? È probabile che per quest'anno resti deserta perché siamo tutti con poca voglia di sparpagliarci, in momenti così gravi e con tanti amici e congiunti alla guerra.

Se la goda lei con la signora Augusta, coi suoi marmocchi e magari col signor Antonio, se non l'hanno richiamato.

Tanti saluti amichevoli dal suo R. Fucini.

4. Empoli, 27 dicembre 1915

E allora resta fissato così: che i Bartoli faranno parte anche a lei del pesce che ho loro spedito, e lei farà parte alla famiglia Bartoli della caccia che le ho spedito oggi a grande velocità.

Per sua regola, la cesta contiene: due lepri, quattro fagiani, sei beccacce e altrettante starne. Ne faccia la distribuzione a suo piacere, ma gradirei che almeno un fagiano e una beccaccia andassero a Viareggio in casa Raffaelli, e una lepre e due starne al dottor Baggiani. Non mi ringrazi proprio perché non ce n'è il merito.

Tutti facciamo quello che si può per.... (censura). O dei profughi per affondar depositi di benzina nel Tirreno ne hanno agguantati punti? O qualche loro manutengolo s'è scoperto? Speriamo che sì.

Io e mia moglie siamo chiusi in casa da circa un mese per un maledetto cimurro che non se ne vuole andare. Se n'anderà.

Salute a tutti voi dal vostro amico R. Fucini.

5. Empoli, 17 marzo 1916

Caro Michetti,

ho saputo di malestri fatti a qualche pianta della Cuccetta. Le scrivo subito per assicurarla che a lei non attribuisco neanche un'ombra di responsabilità. Naturalmente mi ha sorpreso di veder accadere una cosa simile in un paese dove credo di non aver nemici e dopo sedici anni che ai malestrosi non è venuto in testa di darmi noia. Faccio le mie supposizioni, ma, naturalmente, essendo supposizioni, me le tengo in petto.

Presto ci vedremo e, a voce, cercheremo di far luce sul «fenomeno» e di portar riparo e di correggere, ove occorra.

Sono stato malato, caro amico, e con minaccia di qualcosa di serio: venti giorni a letto!, ma oggi, nonostante le premure del necroforo curante, sono sempre vivo e incomincio ad alzarmi. Forse fra pochi giorni anderò a Viareggio a una di quelle solite pensioncine per finire di restaurarmi, e sarò molto contento di rivedere il signor Antonio e di stare un po' in sua compagnia. Mi saluti i nostri amici e, in specie, il maestro Campolmi che in altra mia ho dimenticato.

Io e mia moglie vi salutiamo tutti con amicizia. Suo R. Fucini.

6. Empoli, novembre 1916

Alle due famiglie comproprietarie della Cuccetta e a tutti gli assidui frequentatori dell'Avvelenatoio di Castiglioncello, salute! R. Fucini.

7. Empoli, 22 maggio 1917

Caro Michetti.

L'uomo propone e Dio.... la rima ce la metta lei.

Fino dai primi del mese corrente dovevo esser costà. Una malattia di mia figlia Ida aggravatasi improvvisamente, ci ha trattenuti e resteremo qua fino a che non sarà stata eseguita una non lieve operazione chirurgica alla quale dovrà sottoporsi.

Appena mia figlia sarà dichiarata fuori di pericolo, ordinerò subito la mobilitazione di Maria, del Capoccino e dei bauli che da qualche giorno sono qui in attesa.

Mia moglie resterà a Firenze con la figliuola finché non potrà condurla seco. Io verrò subito costà. La signora Maria Bartoli è informata di tutto.

Buone le notizie della guerra; buona quanto queste è per me quella del sor Antonio che si tratterrà tutto settembre a Castiglioncello invece che a Camaiore.

Le mie gambe, con altri dodici mesi sul groppone, non sono più tanto buone; ma farò quel che potrò.

Saluti amichevoli a tutti e a rivederci presto Suo R. Fucini.

P. S. L'operazione sarà fatta in questa settimana, forse domani mercoledì.

8. Empoli, 10 febbraio 1917

E l'amico Guglielmo? E la signora Augusta? E i due cataclismi cuccioli? E i due Raffaelli di Viareggio, compreso il venerabile sor Antonio? Nel cestino che le ho spedito troverà saluti in ghiaccio caldissimi per tutti.

Noi stiamo bene, non escluso l'eroico Balilla; stiamo bene, ma stoppinati in casa e rattrappiti da questo freddo da tedeschi, affrettando col desiderio l'avvento del prossimo Maggio che, salvo complicazioni, ci troverà a Castiglioncello.

Se lo vede, mi saluti il Guelfi e lo ringrazi e gli dica che ho ricevuto la sua cartolina e che va tutto bene.

Latore di questo biglietto è il signor Vittorio Bartoli al quale ella vorrà consegnare, perché me lo rimandi, il vuoto; e scusi dell'incomodo.

Mi saluti gli amici della farmacia e specialmente il Campolmi e il Brigadiere, che spero di ritrovare, come tutto il resto, belli vivi, sani e verdi al mio ritorno costassù.

E anche lei voglia bene al suo amico R. Fucini.

P. S. E il povero Cardon! E il generale Bandini?! Dio.... [*censura*]. Scusi la cattiva calligrafia e i 74 anni quasi sonati che ho sul groppone.

9. Empoli, 18 febbraio 1917

Caro Michetti.

Chi non ha giudizio abbia gambe. Nella cartolina dell'altro giorno mi scordai dei saluti per il dottor Baggiani, e ora torno indietro per farne un sacco anche a lui. Non se ne scordi, e, se vuol farmi un favore, a tutto suo comodo, mi dia notizie del suo figliuolo che mi figuro sempre sano e vispo e sempre in ballo *di lì e sù* dove neve e fuoco fioccano a tutto spiano. Quando finirà l'orrendo flagello di questa guerra? Speriamo che la primavera ci prepari la desiderata sorpresa e che, col sor Antonio e col Campolmi, si possano riprendere in pace le nostre passeggiate dolcemente igieniche su per le pinete. E speriamo anche che le mie gambe, sempre un po' vacillanti, ripiglino tanto fiato che basti per arrivare, se non al « cimelio » di Poggio Pelato, almeno fino alla Broncopolmonite, senza scomodo.

E del Fioretti macchinista che ne sarà? Con questo seminio di sommergibili e di mine penso a lui con pena.

E ora mi saluti anche la desolata Cuccetta e voglia bene al suo amico R. Fucini.

10.

Empoli, 5 giugno 1917

Caro Michetti.

Con preghiera di parteciparle alla signora Maria Bartoli e famiglia le do le buone notizie di mia figlia. Dopo la grave operazione chirurgica alla quale è stata sottoposta (asportazione della cistifellea piena di calcoli epatici) ha sofferto e ci ha tenuto in pensiero per qualche giorno; ma ora è entrata in convalescenza togliendoci da ogni spasimosa apprensione.

Sabato prossimo, nelle ore pomeridiane, salvo complicazioni, arriverò costà.

Anticipo saluti amichevoli a tutti e specialmente al vecchio e simpatico don Antonio, al quale dirà che tenga arrotate le gambe perché, appena arrivato, inaugureremo le nostre passeggiate. Suo R. Fucini.

11.

Dianella, 15 giugno 1918

Caro Michetti.

Grazie della sollecita sua risposta e grazie delle buone notizie che mi dà di sé, della sua famiglia e dei nostri amici.

La Cuccetta non alloggerà quest'anno i suoi padroni diretti che sarebbero la mia moglie e il sottoscritto Commendatore; ma accoglierà quanto prima le mie figlie. Tantoché fra pochi giorni arriveranno costà i soliti miei incaricati a sistemare il boschetto e la casa per ricevere le ospiti.

Può, dunque, assicurare gli incaricati delle requisizioni, che la Cuccetta non rimarrà vuota quest'estate e magari una parte dell'autunno.

Ha sentito le buone notizie della guerra? E il *Dirigibile* dei bagnetti esulta? Io sì.

Voglia sempre bene al suo amico R. Fucini.

12.

Empoli, 21 novembre 1918

Caro Michetti.

La Spagnuola? L'ha avuta anche il Kaiser. Dopo tante gloriose fatiche, aveva bisogno di un po' di riposo; e lui è andato a pigliarselo....

E il sor Antonio che ne dice? Tutto visto e considerato, lo dispenso dalla corsa a Empoli.

Ci vedremo costà se i necrofori persisteranno a consigliare a mia moglie il mare durante l'inverno.

Dica al Monti che non vendo nulla, neanche l'onore.

Mi saluti tutti e mi voglia bene.

Suo amico R. Fucini.

13.

Empoli, 14 dicembre 1919

Caro sor Antonio,

Son finito. Peccato! Non posso più scrivere, non posso quasi più pensare. Auguro salute a lei e a tutti i suoi cari. Suo amico R. Fucini.

MARIO PETRINI

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

I CORSIVI DI GRAMSCI *

Si tratta della raccolta dei trafiletti apparsi sull'*Avanti!* torinese, nella rubrica *Sotto la Mole* scritti dal Gramsci tra il 1916 e il 1918, quando egli era ventiseienne-ventottenne. Dovrebbero comprendere le cronache che riguardano la città di Torino, ma Torino è vista come la città d'avanguardia nel movimento operaio e questi scrittarelli, redatti giorno per giorno e con inesauribile vena e felicità di stile, si leggono con commozione, perché in germe c'è già tutto il pensiero futuro dell'agitatore politico e dell'educatore nazionale. Si può dire che Antonio Gramsci sia nato con la vocazione del comunista e insieme con la vocazione del pedagogo nel senso più alto della parola. Qualsiasi argomento da lui trattato è presentato con una mordacità e un'inclemente ironia verso tutte le debolezze della borghesia che allora non era nemmeno patriottica, o era patriottica soltanto per le manifestazioni mondane.

Chi scrive questi giudizi ebbe, nel 1947, l'alta ventura di avere la prima rivelazione della grandezza di Antonio Gramsci (non mi pento di avere scritto la parola *grandezza*), ricevendo da Palmiro Togliatti, inaspettatamente, i dattiloscritti di quelle che furono poi le opere complete dello scrittore sardo-torinese. Ricordo le notti allora vaneggiando spese (dirigevo la Scuola Normale Superiore di Pisa) nel leggere, e con rapimento, gli scritti del Gramsci, e mi picchiavo le guance e il petto, e i fianchi, come l'amico Giorgio Pasquali, per avere ignorato quasi fino a quel momento il nome e l'opera di tanto uomo. Gràmasci, Gràmisci, Gràmsci, Granisci, Gramàsci, così il suo nome si rivolgeva confuso nella mente di molti verso il 1919, e più tardi ci fu qualcuno che fece il torto perfino all'onesto terzaforzista Aldo Garosci di scambiare Gramsci con il suo nome. Io ho partecipato di questa generale ignoranza o confusione; soltanto nel '37 reagimmo e in una maniera perfino impertinente (c'erano Guido De Ruggiero, Pietro Pancrazi ed altri) a San Valentino alla Muta, per far partire subito dall'albergo locale quel mostro di ottusità che era purtroppo di Caltanissetta e che io riconobbi subito, perché era avanti a me soltanto di due anni nel Liceo locale, inorriditi della frase che egli aveva detto al tribunale speciale, mutuata servilmente dal suo duce: « A questo cervello bisogna impedire almeno per vent'anni di pensare ». Frase di schietto stampo mussoliniano e che noi ci ripetemmo per alcuni mesi per una metafisica vendetta contro l'iniquo tribunale. Quel cervello invece ha continuato a pensare, pur tra torture inenarrabili del carcere. Vedi giudizio uman come spesso erra! quando si vuole soffocare un uomo d'ingegno! Il nome di Gramsci è in tutte le strade di tutte le città e i paesi d'Italia, ma soprattutto il suo pensiero continua a fruttificare e a fermentare nelle menti.

Il lettore abbia pazienza se io farò degli accenni biografici e se mescolerò a questi accenni biografici la mia persona. C'è un motivo; desidero dare rilievo alla scattante e direi autoctona personalità del Gramsci che senza maestri vicini si era conquistata subito

* Quest'articolo appare contemporaneamente in « Rinascita » del luglio.

la sua cattedra di socialista e di scrittore, di moralista e di pensatore, sull'*Avanti!* torinese. Il rammarico di chi scrive queste righe è di non avere avuto sentore affatto di questo compagno di strada, che maturava a Torino e che era già in anticipo un maestro rispetto a tutti noi che che eravamo dei poveri professori. È tendenza di tutti i novizi spiare attorno l'orizzonte per riconoscere i nostri migliori coetanei. Io, invece, non mi ero mai accorto di Antonio Gramsci. C'erano contingenze di cultura (io siculo *natione*, ma pisano-napoletano *per electione*); e l'Italia allora era solo apparentemente unita, e ciascun paese andava per la sua strada; si aggiunga poi la guerra e la vita della caserma. Tutta la seconda metà del '14 e tutto il '16 l'avevo passati nelle piazze d'armi di Pisa e nelle trincee di Monfalcone, di Selz, di Seibusi e poi dell'altipiano d'Asiago. Disceso a Napoli (come ufficiale alla scuola militare di Caserta) riparai sotto le grandi ali di Benedetto Croce, e il maestro napoletano non mi parlò mai (lui che andava spesso a Torino) né di Gramsci né di Gobetti, né di Marx, perché allora io avrei preso fuoco per nulla, ma soltanto di Hegel, di De Sanctis e di Gentile, suo nascente idolo polemico fin da quegli anni. Napoli poi era una città politicamente amorfa e indifferente; quando vi giunse il fascismo, vi approdò con il povero Padovani, un ingenuo che doveva finire tragicamente di lì a qualche anno, ma che attorno al '22 era acclamato con simpatia come una specie di nuovo Masaniello (brutto segno il ricordo di Masaniello). Anche Floriano Del Secolo, mio collega di insegnamento alla Nunziatella, amarissimo e mordace commentatore dei fatti del giorno, mi citava spesso Alfredo Oriani sua vecchia amicizia bolognese (ma che io non amavo fin dagli anni universitari; e me lo ricorda fra gli altri Tarcisio Bruscalupi, un compagno alla Scuola Normale rievocando alla mia memoria le diatribe accese alle Piagge pisane contro lo scrittore romagnolo, tra il 1913 e il 1914, mentre il Laterza stampava le opere di cotesto autore di Casola Valsenio). Sentii a Napoli parlare di Gobetti ed una volta prendemmo appuntamento per incontrarci, ma l'incontro fallì, non ricordo per quale ragione. Forse io non avrei capito nemmeno Piero Gobetti, perché mi urtava il suo filosofismo, secondato dallo scolastico e polimateta Santino Caramella, quel filosofismo che il Gobetti caricava sulle spalle dell'Alfieri, del Croce e del Gentile. Io amavo, allora, e distinguevo filologicamente, De Sanctis, Croce, Gentile, Giustino Fortunato e rifuggivo, con gelosia verginale, dalle contaminazioni prammatistiche di quel tanto di cultura che ero riuscito a radunare, per spogliarmi lo scoglio della nativa barbarie.

Si sa che negli anni giovani si è sempre esclusivi negli amori intellettuali; però perdetti l'occasione di un'apertura politica in quegli anni del noviziato, e solo mi approvo per avere sentito un'intolleranza istintiva, viscerale, per Mussolini e i suoi adepti. Fui difatti ascoltatore diffidente e malinconico del suo celebre discorso del 24 ottobre del 1922 al San Carlo di Napoli; io ero lo s q u a l l i d o r e d u c e, stanco della guerra e dei lutti familiari che la guerra mi aveva procurato. Mi urtava l'Oriani che io sentivo circolare nel pensiero di Mussolini, mi urtava il D'Annunzio deteriore manifestatosi fin dagli anni di trincea e che era trapassato in quell'impronto scolaro di Predappio, abilissimo ad impastare frasi incisive e vacue. Mi urtava Mussolini, grande attore di una retorica drammatica sul sentimento di patria. La Patria! Io avevo sacrificato ad essa, umile fante, veglie angosciate nelle trincee, e fratelli feriti o caduti in combattimento a pochi metri da me; fede patriottica di un risorgimentista la mia, che credeva ancora, ingenuamente, con centinaia o migliaia di combattenti, che noi si combattesse per la quarta guerra del Risorgimento italiano!

Però ciò spieghi il rapimento, il rimorso con cui io lessi i dattiloscritti di Gramsci nel '47 e come mi turbassi di commozione leggendo i giudizi benevoli che egli dava su me ancora ingenuo, rivelando, con alcune sue intuizioni critiche, quella che era la sostanza più profonda della mia operosità letteraria (si veda: *Letteratura e vita nazionale*). Così ora mi sono trovato a divorare i suoi articoli *Sotto la Mole*, come lessi con particolare devozione i suoi *Scritti giovanili* apparsi nel 1958, poiché gli incunaboli di un uomo d'ingegno portano come tanti palinsesti le tracce del suo futuro svolgimento. Io che appar-

tengo alla schiera dei critici o storici, rustici o villani, ho di questi rimpianti crepuscolari dentro di me, per i maestri che io non ebbi e che potevo avere: Gramsci e De Lollis, sono le mie rose che non colsi, le cose che potevano essere e non furono. Che il Gramsci fosse più vecchio di me soltanto giusto di venti mesi esatti, questo non significa nulla. Francesco De Sanctis, era stato da giovane, maestro a suoi coetanei, come Pasquale Villari e Angelo Camillo De Meis e Diomede Marvasi. Oggi questi scritti giovanili si leggono con pungente rammarico ma ancora con profitto corroborante: gl'incunaboli di un pensatore sono talvolta gli scritti più suggestivi, più ricchi di succhi e di profezie, che non le stesse opere spiegate. Del resto il povero Gramsci doveva essere coscritto alla morte (e tutti sanno come e perché), assai immaturamente, a soli 46 anni, quando un pensatore comincia appena allora a rivoltarsi indietro e a ricapitolare il proprio *iter* mentale.

Toccherò rapidamente di alcuni motivi accennati in questi trafiletti dove sovrattutto si rivela l'educatore civile e sociale: anche i non comunisti, anche i non socialisti, vi possono attingere ispirazione per il loro ufficio (se ci credono) di maestri di civiltà. Nulla di provincialesco in questi corsivi che pure si occupavano, giorno per giorno, della vita della città di Torino. Lo sguardo del Gramsci così giovane era sempre sguardo europeo o universalistico. Notevoli alcune sue osservazioni sui limiti che l'educazione del socialismo aveva allora avuto nelle varie classi di Torino. Il Gramsci non era un vantatore e rifuggiva dalle ampollosità bluffistiche, da quegli arrotondamenti di cifre che sono sempre di natura dubbia e che furono particolarmente cari ai fascisti. Egli così scrive sull'influenza del socialismo a Torino:

Vi sono ancora strati profondi di popolazione, nei quali ancora la nostra parola non ha presa, gruppi di salariati che, per tradizione familiare, per formazione mentale non vogliono partecipare alle nostre lotte, e con i quali la presa di contatto può solo avvenire attraverso la dimostrazione dell'insipienza e della disonestà dei ceti dirigenti. La paura di essere condotti al fallimento, può ben spingere non pochi ad avere il coraggio di saltare il fosso, d'innestarsi nella corrente della lotta di classe dalla quale finora si sono tenuti appartati.

Un'altra osservazione importante egli fa sulla scoperta dei ladri che non è soltanto compito dei questurini; è compito dei partiti che hanno la direzione della società. I ladri? ma che c'entrano i ladri e che cosa c'entrano i partiti? Dove ci sono molti furti, troppi furti, è segno che la vita dei partiti politici è fiacca: « La vita sociale, se fosse liberata da tutti i batteri che ne intaccano il tessuto connettivo, si svolgerebbe con maggior sincerità e con meno barcollamento e crisi che nuocciono a tutti, proletari e borghesi », e perché molti nostri buoni borghesi non si scandalizzino che un socialista giustificasse un giovane impiegato della Banca Commerciale, che aveva rubato 40.000 lire, il Gramsci ricordava il lauto stipendio del disgraziato, di lire 90 mensili in una città piuttosto cara ed economicamente di mercato elevato come Torino. Ma quindi Gramsci giustificava un ladro, dirà qualche fariseo, e un socialista può giustificare mai un ladro? Al fariseo ricorderò l'abate Parini che non era niente affatto socialista ed era perfino abate, il quale ha scritto *Il Bisogno*, dove depreca il tiranno signore dei miseri mortali e lascia pregare *Il Bisogno*, persuasore orribile di mali, perché i ministri di Temi sospendano le spade.

Sulla difesa della verità, il Gramsci, come tutti gli ingegni seri, era intransigentissimo:

I fatti dovevano rimanere tali anche in tempo di guerra, la storia e la cultura sono cose troppo da rispettare perché possano essere deformate e piegate dalle contingenti necessità del momento. La verità deve essere rispettata sempre, qualsiasi conseguenza essa possa portare; e le proprie convinzioni, se sono fede viva, devono trovare in se stesse, nella propria logica, la giustificazione degli atti che si ritiene necessari siano compiuti: sulla bugia, sulla falsificazione facilona, non si costruiscono che castelli di vento, che altre bugie e altre falsificazioni possono fare svanire.

Il Gramsci, ne prendano nota i nostri pedagogisti che ancora lo trascurano nella storia della pedagogia, prendeva le difese dell'infanzia, la quale era ammaestrata pappagallescamente per le solite dimostrazioni patriottiche: « Non capisco perché delle bimbette di otto o nove anni debbono essere così violentemente costrette, nell'abitudine fisica a camminare con il passo dell'oca di Strasburgo [ahimè quel passo dell'oca doveva essere fatale a quell'altro ocaiolo di Piazza Venezia] e nell'abitudine mentale a ripetere e ripetere le banalità che i poeti d'occasione credono sia dovere loro propinare anche agli scolaretti delle elementari ». E continua contro l'educazione meccanica che davano le maestre, quelle maestre che mutano regime ma non mutano abitudini:

La maestra fa stringere la fila, le gambe devono sollevarsi diritte e compassate secondo un ritmo di parole convenzionalmente marziali e patriottiche per rientrare poi nel grigiume della vita, nel casone enorme, nella via pericolosa, nella scuola arida, fatta di meccanicità come appunto il passo di parata e le canzonette che si ripetono non per ciò che significano ma per ciò che suonano.

Vorremmo ricordare che queste sono note del 1916; in quello stesso anno il Croce veniva svolgendo, ma sul piano filosofico, una polemica assidua contro molti pregiudizi della borghesia guerrafondaia e retorica, che noi leggevamo con affetto e profonda gratitudine. Il giovane sardo-torinese e il filosofo napoletano, pur partendo da punti di vista lontanissimi e solo apparentemente vicini, percuotevano senza pietà negli sterpi della stravecchia civiltà italiana (perché bacata da putrido cattolicismo ateo). Il Gramsci riconosceva da sé che quella paginetta dell'*Avanti!* rompeva qualche alto sonno con la sua petulanza screanzata e monellesca, e sempre per le sue osservazioni pedagogiche ricorderò una sua acutissima critica sulla pedagogia dei balocchi:

Il bimbo non vuole che il balocco gli si imponga con la sua immagine sagomata in linee perfette e determinate, vuole che il balocco gli lasci ampia libertà di creazione. La sua fantasia crea il balocco, non viceversa.

Al diavolo anche Leonardo Bistolfi con i suoi balocchi artistici! Ci attira, qua e là, qualche allusione al prof. Vittorio Cian, che era stato maestro del Gramsci (maestro nella carne!) come poi lo fu di Piero Gobetti (di questi fu anche denunciatore politico). Il Cian aveva scritto un articolo sul *Corriere della Sera* per ammonire gli italiani a « non venir meno alla più fulgida delle loro glorie tradizionali, rimanendo giocondi anche in tempo di guerra, per non dare a credere ai nemici che la guerra ci accora e ci scoraggia ». Si badi a quel « alla più fulgida delle glorie » (e peccato che non abbia scritto « ridanciani »): vi è riflesso lo stile del nazionalista prof. Cian, il quale, come altri professori universitari di allora, si serviva di questi fiori da portare sull'altare della Patria per sostenerne le debolezze in guerra. Vittorio Cian era già celebre nella repubblichetta delle lettere fin da quegli anni e ci ricordavamo tutti della definizione acutissima data da Giovanni Pascoli che lo ebbe collega a Pisa: « Caro Cian, tu sei come i vulcani, però sei il contrario dei vulcani: hai il ghiaccio dentro e il fuoco fuori ». Il Gramsci, sempre spregiudicato e sempre rispettoso di quelle che erano le menti più serie della vita nazionale, il Croce, l'Einaudi, il Gentile, scriveva l'8 marzo 1917:

Ho letto qualche giorno fa uno scritto di Giovanni Gentile e vi ho trovato un'espressione magnifica a conclusione di una disamina profondissima dell'ideale nazionalistico: *canis nationalis, asinus universalis.*

Ma si sa che il Cian caneggiava (forse per fedeltà al suo nome) anche per il primato nostro della *Karneval-nation*, in confronto « alla cupezza barbara e feroce dei nemici ».

Si può pensare che il Gramsci catoneggiasse in queste sue noterelle; egli invece rifuggì da ogni forma burbanzosa, ricordando che il catonismo procedeva diretta-

mente dal dogmatismo educato nelle menti dei molti dalla controriforma cattolica e rivendicando la libertà spirituale di cui il Rinascimento era stato maestro a tutto il mondo. Ma egli si compiacque, e non ebbe torto a compiacersene, della definizione di *cani arrabbiati*, con la quale erano definiti i giornalisti dell'*Avanti!*. Ci piace riferire questo suo periodo del 22 febbraio 1916 sulla sopravvivente arcadia torinese:

A Torino, per riconoscimento universale, la vita pubblica si svolge nel più arcaico e buffo dei modi. Ogni scazonte vi può passare per grand'uomo, ogni bulicare di letamaio diventa fatto politico di prim'ordine. Il controllo, la critica non esiste, esiste il soffietto, l'adulazione più piatta e disgustosa. Non per nulla Torino è specialmente illustre per i suoi confettieri: tutto vi è inzuccherato, all'acqua di rose. Capitiamo noi in mezzo a questo pollaio di tacchini tronfi e pettoruti, e siccome abbiamo pochi rispetti umani e non ci lasciamo abbagliare dal luccichio delle penne, facciamo strillare parecchia gente e ci tiriamo addosso un sacco d'improperi e di maledizioni.... Com'era bella la vita di Arcadia della Torino d'altri tempi! Teofilo Rossi [il famoso conte, senatore e sindaco e il « Re Gambrinus del vermouth », come lo battezzava il Gramsci] attendeva con modestia e disinteresse a fare raccolta di decorazioni, a strapazzare Dante nei suoi discorsi e ad educare i suoi rampolli, froebelianamente abituandoli a seguire le orme paterne con l'ornare i loro alberi di natale con i dischetti metallici riproducenti il Collare dell'Annunziata e l'Ordine dell'Aquila nera.

A questo punto ci viene in mente che anche il Croce svolgeva opera polemica nella sua Napoli, ma egli lasciava quasi sempre da parte la vita cittadina della sua città, fosse troppo profondo senso storico della inalienabilità di certe tare ereditarie che a Napoli si custodiscono gelosamente come glorie dell'antico reame, o fosse piuttosto per quel tanto di astratto e di platonico che c'era nella sua filosofia. Qualcuno una volta scrisse che il Croce era abituato a guardare il mondo dall'alto dei suoi balconi di Via Trinità Maggiore, ma la frase era uscita dal circolo dei crociani più vicini al Maestro. Del resto la nostra ferocia critica si esercitava sempre sulle persone più care, e il Croce ce ne dava autorevole e seducente esempio. Una volta gli sentii dire, a proposito di Giulio Bechi, che questi era troppo buono per poter riuscire un artista vero: uno scrittore, poeta, filologo o critico deve avere un qualche suo veleno dentro di sé, se vuole riuscire. Ma questo platonismo crociano, riportato a Napoli, doveva lasciare la città estranea al suo filosofare. Ecco perché Napoli nel costume è rimasta quella che era un tempo, cioè a dire spagnoleggiante e borboneggiante (intese le due parole in senso metaforico), mentre Torino ha fatto dei grandissimi progressi e per la sua classe operaia e perché da quegli anni c'erano dei fustigatori alla Gramsci e alla Piero Gobetti. Ma forse la ragione è più profonda; quella della povertà del nostro Mezzogiorno e della ricchezza industriale della città del Piemonte, anche se non si vuole prestar fede alla favola che pare verità che tutti i tesori borbonici furono trafugati a Torino per l'impianto d'industrie moderne in quella città del Piemonte. L'industria, secondo le teorie di Marx, deve toccare la sua acme perché i proletari possano accorrere a minarne la piramide. Certo le industrie torinesi furono la ragione prima, perché il Gramsci trovasse il terreno adatto per diventare proprio lui il precettor di così amabil rito. A Napoli anche la voce altamente autorevole del Croce non sarebbe stata ascoltata nemmeno dal suo portiere; come di fatti non lo fu nel '26, se il suo portiere aprì il portone ai luridi fascisti perché facessero violenza al Senatore.

Ci ha attirato la riverenza con cui il Gramsci parla di Luigi Einaudi e del gruppo della « Riforma Sociale », il che sta ad indicare sempre questa sua obbiettività di storico che al momento buono sa vincere sull'uomo di parte. Il 23 febbraio del '16 egli se la prende contro un presidente dell'Università Popolare di Torino, che aveva fatto venire una Madame di Parigi per dir corna dell'Inghilterra e far gridare viva la Francia; e il nostro scrittore opponeva che Alberto Geisser, scolaro dell'Einaudi, pubblicava un libro sull'impero inglese, « miracolo di robustezza e di saldezza dottrinale », e Luigi Einaudi « che nella ' Riforma Sociale ', in vari saggi mostra con quanta simpatia intellettuale abbia accostato la questione inglese ». Feroce invece è il Gramsci contro

Guglielmo Ferrero, quel Guglielmo Ferrero che trionfò finché stette in piedi il fascismo e che uno stupido sinedrio di ammiratori incensava e lodava come una specie di vate della patria e di Cassandra ginevrina delle nostre sorti future. Anche qui due uomini si sono opposti alla gloria effimera di Guglielmo Ferrero: Benedetto Croce e Antonio Gramsci, e non è a dire che il Gramsci volesse riecheggiare il filosofo napoletano, che si era distinto nel 1911 parlando in Senato contro una cattedra di filosofia della storia da tributare al Ferrero. Il Gramsci si propone un altro problema, come e perché era cresciuta la fama di questo Ferrero, sedicente storico di Roma: « La pubblicazione dei suoi volumi su Roma coincise con un periodo di infatuazione democratica che, se procurò all'Italia alcune libertà indispensabili, mise anche in circolazione una quantità di gente che molto più utilmente avrebbe potuto rimanere nell'ombra ». Ma il Gramsci non si contenta di dare la spiegazione dell'equivoca fortuna del Ferrero; si sollazza e diverte il lettore nel ripetere un suo sproposito per cui lo storico che possiamo chiamare di Ginevra, scambiava una misura di lunghezza in uso presso gli antichi greci, per una donna, e il Ferrero su tale equivoco tesseva tutto un piccolo romanzo per « un tiranno dell'antichità, un Menelick con la sua Messalina »:

Immaginate un francese che scriva la storia d'Italia e in un testo trovi citata la « Regia Gabella » e confondendo Regia con regina, imbastisca tutto un romanzo sull'ipotetica Signora Gabella, ricordando, per metterla in rilievo, Messalina o la Pompadour, o Giovanna di Napoli! Chi sa che risate! ebbene: il Ferrero fece uno sproposito simile. Trovò il nome di una misura lineare accompagnata dall'aggettivo regio che i greci repubblicani usavano per tutte le cose persiane o asiatiche, e costrusse, su quel disgraziato nome, il romanzo biografico di un Menelick dell'antichità.

E giustamente il Gramsci se la prende con gli amici francesi, perché essi sono sempre arrivati con un ritardo di vent'anni a conoscere ciò che succede in Italia e purtroppo questo si ripete ancora oggi (i francesi sono i fiorentini dell'Europa).

Ma per chiudere vorrei ricordare un passo sulla religione, poiché è consueto accusare i comunisti di ateismo. Ecco che cosa scrive questo comunista nato sulla religione:

L'indifferenza religiosa dei tempi normali, l'assenza della pratica del culto, non è indipendenza, non è liberazione dagli idoli. La religione è un b i s o g n o d e l l o s p i r i t o . Gli uomini si sentono così sperduti nella vastità del mondo, si sentono così spesso sballottati da forze che non conoscono, il complesso delle energie storiche così raffinato e sottile, sfugge talmente al senso comune, che nei momenti supremi solo chi ha sostituito alla religione qualche altra forza morale riesce a salvarsi dallo sfacelo. L'uomo grosso non ha sostituito (perciò diciamo che è grosso) nulla alla religione. La vita si chiude per lui nel cerchio delle occupazioni quotidiane. Il suo corpo, le sue membra, salde, inguainate nella corteccia vigorosa, gli dànno la sicurezza della salute; se il microbo lo intacca, lo aggredisce, scombussolandogli l'ordine naturale, egli ricorre all'empirico che ciarlataneggia: la ciarlataneria controbilancia il mistero delle leggi filosofiche. Se il destino lo coglie, lo trascina nella sua furia rapinatrice per scagliargli contro energie che non conosce e che deve vincere sfracellandosi, egli si turba; non capisce che volontà umane possano creare così enormi catastrofi e ricorre allo stregone, al sacerdote: il formulario magico, il latino del breviario, l'incenso, il fumo delle erbe aromatiche, bilanciano questo enorme mistero che sente gravitare attorno a se implacabile. Non parliamo quindi di rinascita di misticismo, di riconquista religiosa. La massa amorfa che ondeggia perennemente fuori di ogni organizzazione spirituale, è preda buona per tutti: per gli stregoni, quando il mistero incombe, per i s o c i a l i s t i (!) quando gli effetti mostrano della guerra l'infecondità organica. È il materiale umano necessario per creare la storia, materiale appunto e non coscienza, che nulla crea esso stesso se la scintilla dell'intelligenza non lo avviva o lo accende. E gli stregoni, si chiamino Paola Omegna [una fattucchiera di Torino che lusingava e ingannava famiglie di soldati che stavano al fronte] o siano vescovi o cardinali, non sono intelligenze, né coscienze, sono sacerdoti che ridono tra loro dietro gli altari (4 marzo 1916).

Il Gramsci qui sbeffeggia la religione o non sbeffeggia piuttosto l'impostura? Dobbiamo ricordare anche qui l'abate Giuseppe Parini che invocava la venerabile impostura in una famosa ode? Se non m'inganno il Parini era un cattolico, ma non faceva certa-

mente parte dell'Azione Cattolica, però egli batteva contro tutti i Numa che in ogni tempo hanno commerciato con le ninfe egerie per soggiogare l'altere menti domatrici delle genti, i Romani.

Dell'obbiettività storica del Gramsci (e questo dà eloquenza persuasiva anche alle sue osservazioni politiche e sociali) fa fede un altro breve passo contro i repubblicani storici del suo tempo. Egli non deride il repubblicano perché repubblicano, o perché mazziniano, ma deride l'atteggiamento di chi si sente depositario di una verità rivelata e si isterilisce in quell'ufficio non commesso, e conclude un suo trafiletto dell'11 marzo 1916, con queste parole: « Chi si salverà, o Cristo, o Marx, o Mazzini, dai vostri purissimi e incontaminati discepoli? ».

Giunti a questo punto io mi sono ripetuto con Cecco Angiolieri che « S'eo fosse priete o ver frate minore — al papa fôra la mia prima andata », ma a differenza del poeta estroso del '300, io mi recherei dal ministro della pubblica istruzione, chiedendo che in tutte le scuole si leggessero questi pensieri scelti di Antonio Gramsci invece delle solite giaculatorie che continuano ad educare gli italiani alla menzogna ed a mortificare gli ingegni. Sarei io stesso disposto a fare un commento, sempre da s t o r i c o e non da uomo di parte, poiché, come tutti sanno, non appartengo a nessun partito, pur non essendo mai agnostico per nessuna questione. Non si tratta di comunismo o non comunismo, non si tratta di lotta di classe, di proletari e d'industriali, ma si tratta di vita morale che è uguale per tutti e che corrobora tutta la vita di una nazione; ma il mio sogno s'arresta nell'osservazione cruda e malinconica, che oggi nella scuola italiana è scritta un'insegna: « Asineto per i clerico-fascisti ». « Asineto » è una parola felicissima che abbiamo trovato in questi scritti del Gramsci e noi la facciamo nostra.

Luigi Russo

L'ITALIA NEL 1927 E IL CLERICO-FASCISMO *

È stato pubblicato recentemente un volumetto, *Memorie d'un fuoruscito* (Feltrinelli), di Gaetano Salvemini. Invitiamo i nostri lettori a procurarselo e a leggerlo; oltre che valore documentario esso ha un valore letterario, per lo stile scabro e tagliente, proprio del polemista di Molfetta. Il Salvemini ha avuto una grande parte negli avvenimenti degli ultimi quaranta anni, pur essendo stato esule in Francia e in Inghilterra e in Ame-

* Pubblico questa mia nota e il successivo articolo del Salvemini, perché il clerico-fascismo è la nota dominante nella nostra vita dal 1919 a oggi. Ne abbiamo avuto la riprova anche in questi giorni in cui il M.S.I., sostenitore del governo Tambronne, ha tentato di offendere i ricordi e i valori della Resistenza, indicendo il suo congresso a Genova, nelle vicinanze del sacrario dei Caduti per la resistenza. Noi non siamo indignati solo per gli incidenti di Genova, ma per i discorsi fatti da vari personaggi d'autorità in Parlamento, secondo i quali essi, nella loro « squisita » coscienza democratica, debbono far rispettare la libertà per tutti gli italiani. Non è vero. Cavour, Bettino Ricasoli, Urbano Rattazzi, Silvio Spaventa non avevano mai sospettato che potesse per un momento esser discussa la possibilità che in Parlamento sedesse, ufficialmente riconosciuto, un partito borbonico, o un partito leopoldino, o un partito di austriacanti, e successivamente un partito pontificio. Liberalismo, democrazia, progressivismo, ma non profaniamo parole che cento anni di dibattiti e di sofferenze ci dànno il diritto di considerare sangue e sostanza degli italiani! I Comitati di Liberazione Nazionale non avevano nel loro seno un rappresentante dei fascisti: Ma la democrazia cristiana con l'andar del tempo ha dato l'assoluzione e la benedizione a tutti, ed è stata coerente, perché ha tacitamente riconosciuto che il partito fascista e il partito democratico-cristiano erano nati dalla stessa cellula mentale ed erano formati della stessa argilla. Il Salvemini aveva visto chiaro fin dal 1927 che questa strana miscela di basso vaticanismo e di basso dannunzianesimo o di mussolinismo (non c'è bisogno di aggiungere qui l'aggettivo *basso*) costituiscono la caratteristica di certa civiltà italiana, in un momento di impoverimento di forze morali. Però vogliamo richiamarci alla parola del grande « fuoruscito ».

rica per tutto il periodo dal '25 al '47. Egli può considerarsi il fondatore ideale del partito d'Azione; in un certo senso questa sua posizione spiega benissimo l'atteggiamento assolutamente liberale che ebbe il suo socialismo, che era conservatore di tutte le tradizioni del nostro Risorgimento. Se c'era un fraintendimento tra la Concentrazione dove dominavano i comunisti, e l'organizzazione di Giustizia e Libertà, esso consisteva precisamente in questo punto: l'organizzazione di Giustizia e Libertà non voleva essere un partito, ma semplicemente un vivaio di tutte le forze antifasciste. In un certo senso, quelli che si chiamarono dopo « gli azionisti », volevano la reintegrazione della tradizione liberale e laica del Risorgimento italiano; i comunisti invece puntavano l'accento sul problema sociale. Non si può escludere che il Salvemini partecipasse anche di questa tendenza di carattere sociale: sono annunziati nell'edizione generale delle opere, che si appresta a fare con molto geniale intuito l'editore Feltrinelli e per le cure di Ernesto Rossi, gli *Scritti sulla questione meridionale*, due volumi, uno comprendente la politica giolittiana, l'altro il movimento operaio. Il movimento capeggiato da Salvemini, e a cui portavano il loro contributo Carlo Rosselli, Emilio Lussu, Alberto Cianca, Alberto Tarchiani, costituiva come l'organo centrale di Giustizia e Libertà, insediato a Parigi; essi operarono spesso di conserva con i comunisti, ma con fini diversi. Scrive il Salvemini: « Chi non era comunista era per i comunisti un fascista; i socialisti, poi, di qualunque gradazione, erano, per definizione, « socialtraditori ». Concentrazione e comunisti erano mondi a parte, che parlavano linguaggi incomprensibili ».

Lasciando da parte questa *concordia discors* delle due organizzazioni, noi ci possiamo spiegare l'anticomunismo del Salvemini; ma dobbiamo aggiungere che in lui pur c'era fortissima l'inclinazione a mutuare dal partito comunista il problema sociale. Soltanto, il problema sociale rimase un problema marginale per lui e per i salveminiani. Il Salvemini indubbiamente ebbe una parte importantissima nella direzione di Giustizia e Libertà, ma poiché corre spesso la voce che egli fosse un uomo dalle geniali cantonate, bisogna dire che egli le cantonate non le prese per protervia di vecchio e angusto socialista. Intanto egli, nel 1927, scriveva un articolo, *Mussolini, il papa e il re*, che a noi è parso molto profetico su tutti gli avvenimenti posteriori. Il Salvemini era quello che meno si illudeva sulla liquidazione del fascismo, sia pure con la seconda guerra mondiale; e insisteva particolarmente su questo pericolo immanente per l'Italia, per la presenza del Vaticano, che al momento buono avrebbe posto la sua candidatura alla successione delle gerarchie del fascismo. Ciò che difatti in verità è avvenuto. Ci piace di riportare qui l'articolo che egli scrisse nel 1927, nel *Century Magazine* di New York, col titolo sopra ricordato, e che noi abbiamo letto con vivace interesse, e applaudendo al vecchio maestro che ascoltammo sui banchi dell'università di Pisa negli anni 1913-1914. Quello che ci sorprende è la freschezza del polemista politico, freschezza che egli conservò fino agli ultimi anni. Ci siamo domandati, se egli non avesse diritto ad esser chiamato il Mazzini del nuovo Risorgimento; ma ci siamo posti anche la domanda, perché questo nuovo risorgimento è stato ed è oggi così contrastato dalla chiesa cattolica. Non vogliamo far tagli netti su Salvemini, liberale risorgimentista, e i comunisti, che guardavano a un più vasto mondo e a una più vasta cernita per il trionfo d'una nuova civiltà. Oggi si combatte ancora per il trionfo di questa nuova civiltà, ma il contributo appassionato del Salvemini prende ancora l'animo di tutti quelli che lo conobbero e ne avvertirono il profondo disinteresse, e una capacità di resistenza talvolta sovrumana. Il volumetto può andare per le mani dei giovanissimi, che sanno vagamente di quel periodo fosco e borgiano che l'Italia ha attraversato tra il 1922 e il 1945. È strano: questa breve autobiografia di Salvemini fuoruscito non presenta affatto nessuna nota in cui l'autore voglia far largo alla sua persona. Questa sua elevatezza morale lo fa maestro vivo ancora oggi dopo che egli è scomparso. Siamo lieti quindi di poter annunciare la tavola delle opere così come è stata concepita da un comitato; appariranno due volumi di *Scritti di storia medievale*, quattro di *Scritti di storia moderna e contemporanea*, quattro di *Scritti di politica estera*, due volumi di *Scritti sulla questione meridionale*, due di *Scritti sulla scuola*, tre di

Scritti sul fascismo, tre su *L'Italia vista dall'America*, uno di *Saggi vari* (Saggi metodologici e ricordi biografici), due volumi dell'*Epistolario*, e infine un volume di biografia e bibliografia. In questa collana troverà la sua collocazione anche il testo delle *Memorie d'un fuoruscito*, che appare ora in edizione economica, e col permesso dell'editore Feltrinelli riproduciamo l'articolo *Mussolini, il papa e il re*, pubblicato nella primavera del 1927. Bisogna pure che si arrivi alla p a c e s t o r i c a tra comunisti, salveminiani e liberali alla Benedetto Croce, se si vuole veramente salvare l'Italia da questo nuovo marasma in cui essa è caduta sotto i governi clerico-fascisti.

Credo che non riuscirà discaro leggere, dopo tanti anni, quella testimonianza di un tempo che fu.

Luigi Russo

Mussolini, il papa e il re.

« Se la maggioranza degli italiani non è soddisfatta del regime fascista, perché lo sopporta? Perché non se ne sbarazza come farebbe il popolo di ogni altro paese civile?

« Quando un inglese o un cittadino degli Stati Uniti chiede: ' Perché gli italiani non si oppongono al fascismo? ' *opporsi* significa votare contro, promuovere comizi di protesta, scrivere ai giornali, fare dimostrazioni per strada. Pensano che se qualcuno li ostacolasse, nell'esercizio di questi diritti, la polizia interverrebbe, per proteggerli, e i tribunali li proteggerebbero, se del caso, anche contro la polizia. Sono così sicuri del godimento delle loro libere istituzioni che non possono concepire un paese civile in cui queste non esistano più. Non si rendono conto che in Italia tutti i mezzi legali per esprimere una volontà non accetta al partito al potere sono proibiti. Le associazioni sono disciolte; il diritto di riunione non esiste più; le elezioni sono soppresse o falsificate; la stampa è imbavagliata; gli antifascisti sono spiati, la loro corrispondenza intercettata, le loro case perquisite; una parte della polizia che porta il nome di milizia perpetra i peggiori oltraggi contro ogni libertà personale e politica; l'altra parte, la polizia propriamente detta, è paralizzata dalla milizia o dai suoi complici; i giudici non si muovono quando individui del partito al potere sono implicati in un delitto politico; gli antifascisti, se sono sospetti di essere politicamente attivi, sono imprigionati, messi al bando, manganellati o uccisi.

« Che cosa potrebbe mai fare un italiano di sensi liberali avverso alla violenza, per *opporsi* alla dittatura fascista? A che giova la forza morale contro un partito il cui vanto è di essere giunto al potere con la violenza, e che intende rimanervi con la violenza? Le parole, opporsi, resistere, rivoltarsi, nell'Italia d'oggi, non possono avere che un significato: contrapporre forza a forza.

« Il problema di opporre forza a forza non è dei più facili.

« Di tanto in tanto si danno casi di rivolta o di vendetta individuale. Ma i gesti individuali di disperazione non servono a nulla contro una dittatura che può rapidamente ammassare potenti forze armate. Quando in una città accadono tumulti di gente spinta all'estrema disperazione, spesso i fascisti scompaiono per alcune ore, per il timore di una insurrezione generale. Ma la milizia viene rapidamente convocata per telefono su camions dalle città vicine, le rappresaglie riducono la località in uno stato di terrore ancor più opprimente di prima. Nelle rivolte puramente locali i fascisti avranno sempre la meglio. La dittatura può essere combattuta soltanto da un movimento generale esteso a tutto il paese, così che i fascisti, attaccati dappertutto nello stesso momento, non abbiano alcuna possibilità di concentrare le loro forze.

« Ma a una sollevazione generale si oppongono formidabili difficoltà *tecniche*. Solo un romanticismo da scolaretti potrebbe architettare un'organizzazione rivoluzionaria tale da includere l'Italia intera, distribuire le armi, e tenersi pronta per simultanei attacchi agli ordini di un comitato centrale. Una grande organizzazione condotta dal centro esige forti spese e gli antifascisti non sono sostenuti da banchieri, dagli industriali e dai grandi proprietari. Inoltre la polizia riuscirebbe ben presto a scoprirli e ad esporli alle rappresaglie fasciste. La storia dimostra che nessuna rivoluzione è mai nata da una grande organizzazione diretta da un comitato centrale. Le società segrete servono soltanto a mettere soldi nelle tasche delle spie.

« Una rivoluzione in un grande paese può scoppiare soltanto se si avverano contemporaneamente due condizioni: una disperata inquietudine serpeggiante in larghi strati del popolo; e qualche avvenimento nazionale che da un lato sommuova il popolo nel suo profondo, ne stimoli gli odi e le speranze e lo spinga dappertutto all'azione, e, dall'altro, sgretoli e paralizzi il partito dominante e lo renda incapace di resistere. La prima condizione è stata preparata nel corso di questi anni dall'opera stessa dei fa-

scisti. Tutti gli avvenimenti degli ultimi tempi hanno dimostrato che ogni sforzo di opposizione legale ha scatenato una nuova offensiva di assassinii e provocato un altro giro di vite con le così dette leggi ' normalizzatrici '. Il risultato è che gli oppositori della dittatura sono costretti a riconoscere che essi devono o arrendersi, a guisa di animali braccati, o abbandonare la lotta legale e ricorrere a quella rivoluzionaria.

« Il peggiore di tutti i delitti di Mussolini contro la nazione italiana, è questo che, nel distruggere ogni fiducia nella integrità della magistratura e con il demolire tutte le istituzioni libere e rappresentative, ha bloccato le valvole di sicurezza attraverso le quali lo scontento può sfogarsi nei momenti di crisi. Coloro che pretendono che Mussolini abbia arginato il pericolo rivoluzionario in Italia, dicono proprio il contrario della verità. Nel 1922, quando Mussolini si impadronì del potere, il pericolo rivoluzionario era passato ed egli riuscì ad impadronirsi del potere proprio perché quel pericolo *era* passato. La dittatura ha creato un pericolo rivoluzionario molto maggiore di quello che esisteva prima del suo trionfo.

« Tuttavia l'irritazione, per quanto disperata, non può produrre una rivoluzione se non si verifica anche la seconda condizione; cioè l'evento che metta in moto l'intera massa degli oppositori in tutto il paese.

« L'assassinio di Matteotti, nel giugno del 1924, avrebbe potuto essere il segnale di una rivolta sì fatta. Ma l'opinione pubblica non era preparata. Si presenterà mai un altro momento simile?

« Che la dittatura fascista possa cadere per causa di discordie intestine fra i fascisti è una vana speranza. Per la verità il fascismo è lacerato da violenti contrasti interni. Tra gli aspiranti ' Samurai ', i più furbi sono già comodamente assisi sui loro seggi, ma ce ne sono molti altri che fanno la coda. Mussolini moltiplica il numero dei funzionari ma non è facile impresa trovare posti per tutti, e sempre nuovi ' Samurai ' spuntano all'orizzonte. Così la lotta fra gli ' arrivati ' e i ' non arrivati ' diventa ogni giorno più aspra.

« Ma posti di fronte al pericolo di una sollevazione antifascista, i fascisti opporranno sempre un fronte compatto, quali che siano le loro discordie intestine. I loro contrasti interni indubbiamente accrescono il senso d'insicurezza nelle loro file e possono spingerli a qualche colpo di testa, ma da soli non bastano a provocare una crisi.

« Allo stesso modo è vano sperare che una grave crisi economica possa condurre ad una crisi politica. Gli italiani hanno una incredibile attitudine a tirare la cinghia. Durante la guerra sopportarono un livello di vita al quale nessun altro popolo del mondo si sarebbe adattato. Soffocati dalla milizia fascista sopporteranno le avversità in silenzio fino al giorno in cui qualche violento impulso di *natura passionale,* come nel caso dell'assassinio Matteotti, li faccia insorgere come un solo uomo. Essi allora saranno capaci di passare senza gradi intermedi dalla plumbea passività alla rivolta sfrenata.

« È pure inutile sperare che gli industriali, i banchieri, i grandi speculatori, finiscano di stancarsi di essere taglieggiati dai fascisti e che, esasperati da qualche misura economica contraria ai loro interessi, si ribellino alla dittatura. Non solo la milizia armata ma anche tutto il sindacalismo operaio, che è nelle mani dei fascisti, può diventare un'arma formidabile contro i datori di lavoro. Costoro, dopo aver evocato il demonio, non possono più scacciarlo. Quelli che erano i loro mercenari sono diventati i loro padroni. Piuttosto essi cercheranno, dietro le quinte, di riguadagnare da un lato quello che perdono dall'altro e cercheranno, naturalmente, di riguadagnarselo con interessi. Certo questo segreto scontento dei datori di lavoro può concorrere ad intensificare nel partito fascista quello stato d'insicurezza, sospetto, e instabilità, che un bel giorno porterà ad un epilogo di rovinosa follia.

« Molti, in Italia e all'estero, credono che il popolo italiano possa trovare una via d'uscita con l'aiuto del clero cattolico e dell'esercito. Queste sono oggi le sole forze organizzate in Italia, oltre alla milizia e ai sindacati; ed è certo che se il clero e l'esercito si rivoltassero contro Mussolini e i suoi seguaci, la rovina del regime fascista seguirebbe inevitabilmente. Tutte le volte che i fascisti si sono imbattuti nella resistenza dei carabinieri, se la sono data a gambe non appena hanno visto che i loro avversari facevano sul serio. Se domani l'esercito si mettesse alla testa di un'offensiva antifascista, non ci sarebbe da temere una lotta lunga e sanguinosa: l'arresto di un centinaio di ufficiali superiori della milizia basterebbe a mettere le cose a posto. Non solo la milizia si squaglierebbe subito come neve al sole, ma molti militi si rivelerebbero d'un tratto feroci antifascisti, e sarebbe ben più difficile tenere a bada questi antifascisti dell'ultima ora, che non combattere i fascisti rimasti fedeli alla loro bandiera. Se nello stesso tempo il clero desse la parola d'ordine ai contadini di sollevarsi, ben pochi fascisti in tutto il paese riuscirebbero a trovare scampo. Nelle città gli operai, oggi coattivamente iscritti ai sindacati fascisti, non avrebbero che da nominarsi dei capi di loro fiducia e i sindacati diventerebbero centri per le riorganizzazioni delle masse operaie.

« Ma io non credo che il clero o l'esercito possano mai prendere l'iniziativa di una rivolta contro il partito fascista e la milizia.

« Il tema delle relazioni fra la chiesa cattolica e il fascismo non è di quelli che si possano trattare esaurientemente in poche pagine, soltanto un'analisi prolungata, una larga documentazione e lo studio dei precedenti, potrebbero mettere in luce l'attuale politica di Pio XI e dei suoi collaboratori. Per ora io dovrò limitarmi a spiegare perché, secondo me, non c'è nessuna speranza che il clero si metta mai alla testa di una sollevazione antifascista.

« Prima di tutto l'insegnamento ufficiale della chiesa cattolica non autorizza mai una rivolta attiva contro le autorità costituite. Esso riconosce come legittimi soltanto due atteggiamenti: l'attivo appoggio dato dal clero ad un governo amico, oppure la resistenza passiva a un governo nemico. Questo, da un punto di vista astrattamente teorico. Nella realtà pratica sono poi possibili innumerevoli compromessi, sia di appoggio attivo come di resistenza passiva. La scelta di questi compromessi è suggerita alle autorità ecclesiastiche dalle contingenze del momento: per esempio dalla stabilità del governo amico, dalla forza del governo nemico, dalla speranza di maggiori vantaggi, dal timore di maggiori mali, dallo stato d'animo del basso clero e delle masse cattoliche, dalla mentalità dei dirigenti ecclesiastici, e così via.

« Oggi in Italia, i parroci e i contadini fra i quali essi vivono, sono nella grande maggioranza antifascisti. Molti preti hanno dovuto subire le rappresaglie fasciste; il parroco di Argenta, Don Minzoni, fu ammazzato dai fascisti. Se al basso clero fosse permesso, dalle autorità ecclesiastiche, di fare di testa sua, la sua opposizione al fascismo, pur senza diventare mai un'attiva rivolta, potrebbe creare serie difficoltà.

« Ma in seno al partito fascista ci sono due correnti contrastanti: la corrente clericale sotto la guida di Federzoni, che propugna le massime concessioni al Vaticano per legarlo alla causa fascista; e la corrente ' anticlericale ' composta dai fascisti ' estremisti ', che esigono l'appoggio attivo dal clero, e che, non trovandolo, vorrebbero ottenerlo facendo largo ricorso al manganello. Mussolini da un lato fa grandi concessioni al Vaticano — insegnamento religioso nelle scuole, restituzione di chiese e monasteri confiscati durante il Risorgimento, altisonanti proteste di devozione — mentre dall'altro agita minacciosamente il manganello.

« Il Vaticano, sfruttando la duplice situazione, accetta tutto il bene e evita accuratamente il male. A quanto pare i candidati al martirio non sono nel Vaticano molti. Gli alti prelati, che vivono a contatto con la nobiltà, sono nella maggior parte filofascisti. I Gesuiti sono quasi tutti filofascisti. Un gesuita, Padre Tacchi-Venturi, è un consigliere intimo di Mussolini. Il Segretario di Stato, cardinal Gasparri, è notoriamente antifascista ed è il frequente bersaglio di campagne di stampa da parte di giornali fascisti. Ma non si occupa delle questioni italiane. ' L'Italia? ' egli ripete, fregandosi le mani, ' L'Italia è di competenza di un'altra congregazione '. L'altra congregazione è monsignor Pizzardo, la *longa manus* del partito fascista in Vaticano.

« Papa Pio XI proibisce al clero di partecipare alla lotta politica, in quanto ' il regno dei cieli non è di questa terra ', e così i parroci antifascisti sono costretti a starsene rintanati nelle loro chiese, limitandosi a somministrare i sacramenti. Ma se un qualsiasi cardinale, vescovo o gesuita desidera fare una pubblica dimostrazione a favore di Mussolini e del suo governo, può star certo che nessuna autorità superiore gli ricorderà mai che ' il regno dei cieli non è di questa terra '. Pio XI recisamente condanna le dottrine e i metodi dell'*Action Française*, ma assai tepidamente deplora le identiche dottrine e i metodi dei fascisti italiani, ma con molto tatto ammanta le sue critiche con copiose lodi alla persona di Mussolini. Se la massa del basso clero non fosse tenacemente antifascista, il filofascismo di Papa Pio XI sarebbe ancor più deciso e dichiarato. Ma per non urtare troppo i sentimenti dei suoi parroci, egli è costretto a dissimulare il proprio filofascismo, con riserve formali, sebbene, nei momenti decisivi, le sue determinazioni siano sempre favorevoli alla politica fascista.

« Con un papa di questa fatta, è follia aspettarsi che la chiesa cattolica prenda l'iniziativa della lotta contro il fascismo. I parroci se ne staranno tappati nelle loro chiese, appartati dalla politica, sotto il rigido controllo del Vaticano, fino che il partito fascista rimarrà al potere. Soltanto dopo la caduta del fascismo il clero inferiore uscirà dalle chiese, e cercherà di raccogliere nuovamente le masse contadine intorno alla chiesa, sottraendole all'influenza del socialismo. Nessuna autorità ecclesiastica ammonirà allora che ' il regno dei cieli non è di questa terra '. I parroci agiranno certamente in buona fede. Ma solo il futuro potrà dirci se i contadini sono tanto ingenui da dimenticare il fascismo del Papa per l'antifascismo dei parroci.

« Quanto all'esercito, anche qui troviamo la stessa proporzione di fascisti e di antifascisti che negli altri gruppi. I soldati semplici, quasi tutti operai e contadini, sono fortemente antifascisti, gli ufficiali inferiori, da attivamente filofascisti che erano tra il 1919 e il 1922, sono diventati antifascisti nel 1923 e nel 1924. Sono indignati per la

pretesa degli ufficiali della milizia — avventurieri dalla fedina penale spesso sporca dei peggiori delitti — di avere lo stesso trattamento degli altri ufficiali regolari. Dopo il delitto Matteotti, lo stato maggiore dell'esercito ha approfittato delle difficoltà, in cui si è venuto a trovare Mussolini, per obbligarlo ad eliminare dalla milizia gli ufficiali più screditati, e a riservare gli alti ranghi agli ufficiali in pensione dell'esercito regolare. Questa vittoria dei regolari sugli irregolari ha provocato un grande scontento fra le file della milizia e del partito.

« Molti sperano che il ritorno della milizia ai suoi metodi originali di sfacciata violenza aggravi l'antagonismo fra milizia ed esercito. Errore. Mentre è assai probabile che l'irritazione degli ufficiali inferiori nell'esercito continui a serpeggiare nel profondo, non credo che essa, tuttavia, porti a sviluppi di qualche importanza. Gli ufficiali inferiori ubbidiranno sempre ai loro superiori e così deve essere. Ma gli ufficiali superiori sono quasi tutti filofascisti. Essi ottengono da Mussolini tutto quello che vogliono. Le spese militari continuano a crescere sfrenatamente; gli stipendi e le indennità hanno raggiunto un livello che nessun militare potrebbe mai sperare di toccare sotto un qualsiasi altro regime; la milizia — la guardia armata della rivoluzione — si addossa l'odiosità di tutte le repressioni legali e della violenza illegale, mentre all'esercito rimane il *beau rôle*, di tenersi *au-dessus de la mêlée*, grazie alla teoria ufficiale che esso non deve partecipare ad azioni di polizia, ma deve essere impiegato soltanto in caso di guerra. Che interesse potrebbero avere i generali dell'esercito a cambiare un così comodo stato di cose? Certo, la milizia provoca degli scandali: di tanto in tanto è bruciata una casa o è ucciso un uomo. Ma forse è colpa dell'esercito regolare se questi atti della milizia rimangono impuniti? Quello è affare della milizia, della polizia, della magistratura. Ogni generale dell'esercito regolare può onestamente ripetere le parole di Caino: ' Sono forse io il custode di mio fratello? '.

« Naturalmente non tutti i generali dell'esercito regolare sono iscritti al partito. Ce n'è ancora qualcuno che è rimasto fedele al proprio giuramento. Ma cosa possono fare questi pochi individui contro il fascismo? Devono pur sempre obbedire agli ordini del ministro della guerra, e il ministro della guerra è Mussolini.

« Concludendo, non credo che i generali prendano mai l'iniziativa di opporsi alla milizia, cioè al partito fascista. Ci sarà sempre un attrito latente tra i generali, che desiderano esercitare un controllo sulla milizia, e la milizia, che non intende essere controllata; ma questo attrito non assumerà mai la forma di un conflitto aperto, a meno che Mussolini e i capi della milizia non si spingano a qualche atto di disperata follia.

« Se il re decidesse di abbandonare il suo atteggiamento passivo, la situazione cambierebbe, gli ufficiali ostili al fascismo potrebbero finalmente obbedire a un comando legittimo; molti altri si sentirebbero legati al loro giuramento, mentre la massa degli ufficiali inferiori e dei soldati semplici sarebbero pronti ad insorgere. Ma è vano sperare che il re abbandoni il suo atteggiamento passivo. Egli è incapace di un qualsiasi atto di volontà. Se il Tribunale speciale fascista lo condannasse a morte, e nessuna forza esterna venisse a liberarlo, egli affronterebbe la condanna senza commozione alcuna, tutt'al più con quel *tic* alla mascella inferiore che gli è proprio; ma non si ribellerebbe attivamente al proprio fato. Egli si rende conto del disonore in cui è caduto, e ne soffre, perché è uomo di buoni sentimenti. Spera che si presenti da sé un'occasione che spiani la via del ritorno allo Statuto. Ma nessuna circostanza esterna può servire ad un uomo privo di quella forza intima che sa come sfruttare una circostanza, o crearla se non c'è. Così egli passa da una capitolazione all'altra, da una complicità all'altra, da vergogna a vergogna, sempre in cerca di una posizione che gli consenta di organizzare una resistenza, senza mai trovarla. La prima posizione su cui si resiste è la forza di carattere, e questa, a lui, manca. Ci sono dei re che mancano al loro dovere per passività, col permettere ai loro ministri di violare la costituzione e nello stesso tempo consolandosi con l'illusione che essi si sono scrollati di dosso ogni colpa personale. Ferdinando II di Borbone, ' Re Bomba ', appartiene a questa categoria di re; Vittorio Emanuele III di Savoia non può allegare questa scusa. Egli non è un uomo, ma una macchina per firmare decreti. Egli è il *roi fainéant* per eccellenza. È l'ultimo dei Merovingi.

« Se non si può sperare in un cambiamento né a opera del clero, né dell'esercito, né degli industriali, né grazie ai contrasti interni del partito, o a una organizzazione rivoluzionaria, dove trovare un'occasione che rovescerà il regime fascista?

« Io sono convinto che la si troverà nella politica estera. È questo il punto debole del regime fascista e di qui verrà il disastro.

« Tutta la propaganda fascista mira a tenere il paese in uno stato di ansietà nei riguardi delle materie prime, il cui rifornimento può venir meno da un momento all'altro, e di quei milioni di italiani che, stando alle sue dichiarazioni, non riescono più a vivere in Italia; ma nello stesso tempo questa propaganda tende anche un senso di apocalittica attesa per qualche *coup de théâtre*, per mezzo del quale Mussolini procurerà materie prime e colonie a quei milioni d'italiani.

« Un acuto giornalista francese, monsieur Naudeau, che nutre una certa simpatia per il fascismo e che l'anno scorso ha fatto un accurato esame della situazione italiana, ha descritto, nell'*Illustration* del 10 luglio 1926, lo stato di frenetica esaltazione in cui ha trovato i fascisti, assistendo a Milano ad una dimostrazione in onore di Mussolini.

« ' La folla era trasportata dall'entusiasmo. Tutte le persone intorno a me sembravano sinceramente in attesa di un miracolo. Sembrava che la loro commozione derivasse dalle più atroci sofferenze; davano l'impressione che si fossero radunate per esigere una solenne riparazione a qualche ingiustizia a loro fatta. I più scalmanati erano i ragazzi di quindici o sedici anni. Improvvisamente illuminato da luci elettriche, è apparso Mussolini al balcone di un terzo piano, maestoso come un nume antico. Si è allora levato un boato dalla folla. Pareva che tutto un popolo oppresso, schiacciato, e reso pazzo dall'ingiustizia subita, avesse visto il suo salvatore e che la sua presenza fosse una sicura promessa di liberazione. Era chiaro che nei giovani raccolti in quel luogo era una grande speranza nazionale che aspettava il suo esaudimento. Con tali mezzi vengono alimentati i sogni grandiosi di questi ardenti spiriti, i quali ravvisano in Mussolini l'uomo che immediatamente li salverà '.

« Nel dicembre 1925 Federzoni scriveva sulla *Rassegna Italiana*: ' Vorremmo essere amati, ma preferiamo essere invidiati e temuti '.

« Esiste nella mentalità dei fascisti uno strano miscuglio di megalomania e di mania di persecuzione. Da un lato sono convinti che tutti i loro vicini minacciano l'Italia; dall'altro sono loro a minacciare tutti i vicini, per impedir loro di minacciare l'Italia. Ora si arrabbiano perché l'Italia non possiede materie prime, ed è sotto il controllo della Gran Bretagna, padrona delle porte del Mediterraneo a Gibilterra e a Suez; ora minacciano una guerra per conquistare territori ricchi di materie prime, e per abbattere quelle porte. Ma come possono fare una guerra senza materie prime? Come possono abbattere quelle porte se l'Impero britannico è più forte del fascismo? Ora essi aspirano ad innalzare la nazione Italiana verso la grandezza e la gloria; ora affermano che in un paese anarchico come l'Italia è necessario un dittatore che imponga la disciplina al popolo col terrorismo. Essi non si pongono queste domande: ' Se domani il dittatore chiamasse questo popolo alle armi per fare una guerra, riuscirebbe a mandarlo incontro alla morte con l'olio di ricino? In una guerra contro nazioni educate alla spontanea disciplina delle libertà potrebbe mai arridere la vittoria ad un paese come l'Italia d'oggi diviso dai fascisti in una minoranza di padroni a cui tutto è permesso, e una maggioranza di schiavi, privati di ogni diritto, e non protetti da alcuna legge morale? La esperienza della guerra mondiale ha dimostrato che la Russia zarista, la Germania del Kaiser, l'Austria di Francesco Giuseppe, paesi retti autocraticamente o quasi, sono crollate; mentre i paesi liberi e democratici, tra i quali andava annoverata l'Italia, sono usciti vittoriosi da quella tremenda prova.

« Tutte queste domande e tutte queste contraddizioni non hanno valore per i fascisti. Nello stato di apocalittica attesa in cui si trovano, essi sono sicurissimi che Mussolini risolverà tutti problemi, supererà tutte le contraddizioni, risponderà a tutte le domande.

« Questo fanatismo è un grande pericolo per l'Italia e per la pace del mondo. Anche se i capi del partito fascista non sono dei fanatici, ma si limitano a suscitare fanatismo nei loro seguaci, suscitano, pur sempre, un fanatismo pericoloso. Un bel giorno questi seguaci sfuggiranno al controllo degli uomini che hanno sfruttato il loro fanatismo, e domanderanno, non parole, ma fatti.

« Essi stanno al governo senza opposizione da quando hanno soppresso con la forza ogni opposizione nella stampa, nei partiti, alla Camera. La radice del pericolo è proprio qui. I fascisti, avendo eliminato ogni opposizione all'interno, devono trovare altri ostacoli contro cui sfogare la loro frenesia. Non trovando tali ostacoli nel loro paese devono cercarli all'estero. Dittature e guerre — così insegna la storia — vanno sempre insieme. Le dittature finiscono nella guerra, se non altro perché nella guerra esse trovano uno sbocco alle difficoltà interne.

« Quando sorga una crisi internazionale, gli uomini onesti di tutto il mondo non dovranno attribuirne la responsabilità alla nazione italiana: tale responsabilità spetterà soltanto a quella minoranza armata che imbavaglia e soffoca la nazione italiana. Quando Mussolini sia spinto, dalle sue difficoltà interne, a commettere in politica estera un errore più grave di quello di Corfù, sarà allora compito di tutti gli altri governi di salvare la pace nel mondo. Essi si comporteranno con Mussolini, e parimenti con la milizia fascista, come si sono comportati con Guglielmo II e l'esercito tedesco nel novembre 1918. Dichiareranno di non voler avere a che fare con Mussolini, e di essere disposti a trattare solo con il popolo italiano, dopo che gli sia stata restituita la libertà. Non ci sarà bisogno della guerra per assicurare il successo a un passo di questo genere. Siffatto impulso di origine emotiva basterà a mettere in moto tutto il popolo italiano, e la dittatura crollerà.

« Io spero con tutto il cuore che Mussolini, quando giunga la crisi, sia ancora vivo e al potere.

« Se Mussolini scomparisse dalla scena prima che fallisca il regime fascista, il fascismo perderebbe il suo grande propagandista. Tra i suoi probabili successori nessuno eguaglierà mai il suo istinto drammatico e l'inventiva teatrale. Nessuno eserciterà mai un potere così intenso sulle schiere dei militi e delle camicie nere. Nessun altro verrebbe a trovarsi in una posizione che gli consentisse di essere contemporaneamente ministro degli interni, ministro della guerra e comandante in capo della milizia. Gli eventuali disordini che seguirebbero alla morte di Mussolini offrirebbero al re sufficiente motivo per dichiarare la legge marziale in tutta l'Italia. Un ministero di generali prenderebbe il posto del gabinetto Mussolini.

« L'uomo nuovo al quale andrebbe la fiducia della coalizione militar-capitalistica, è già bell'è pronto nella persona di Federzoni, ministro delle colonie del gabinetto di Mussolini dal novembre del 1922 al giugno 1924, e ministro degli interni dal 1924 al novembre 1926, quando Mussolini lo obbligò a lasciare gli interni per tornare alle colonie. Già nel 1910 Federzoni era l'agente dell'industria siderurgica e dei comandi militari. A quei tempi Mussolini predicava il più sfegatato antimilitarismo rivoluzionario. Nella nuova situazione politica, la milizia, senza Mussolini, dovrebbe accettare la subordinazione ai capi dell'esercito regolare e sarebbe facilmente tenuta sotto controllo. La stampa godrebbe di una maggiore libertà di respiro. Nuove elezioni, debitamente controllate, permetterebbero alla Camera dei Deputati di riacquistare una certa parvenza di funzionalità. E a questa diminuizione della violenza illegale e della oppressione legale, si inneggerebbe dappertutto come alla fine del fascismo. Vittorio Emanuele III passerebbe alla storia come il ' restauratore delle libertà italiane '.

« Tutto questo non sarebbe che un'ingannevole buffonata. Non finirebbe il fascismo, cesserebbero soltanto quelle forme brutali di violenza che al fascismo fanno più male che bene.

« Mussolini — non lo si ripeterà mai abbastanza — non ha creato il regime fascista. Quest'ultimo è una alleanza di grossi capitalisti e di capi militari. Mussolini ne è l'esponente e il propagandista anche se, come comandante della milizia, è riuscito a creare una forza sua propria con cui capitalisti e militari debbono fare i conti. Se Mussolini scomparisse dalla scena, la macchina capital-militarista, cuore del regime fascista, continuerebbe a funzionare perché essa non è stata inventata da Mussolini, ed è sempre andata avanti per conto suo, pur avvantaggiandosi della propaganda mussoliniana.

« Nel 1926 cominciava a diffondersi l'interessante leggenda — leggenda e nulla più — secondo cui Federzoni è un ' fascista moderato ', un ' fascista ragionevole '. La ' moderazione ' e la ' ragionevolezza ' di Federzoni e dei suoi amici consiste precisamente in questo: che essi non amano la violenza *inutile* ma ammettono quella *utile*; consentono ad *altri* di esercitarla, volgendone poi i frutti a loro vantaggio. La ' moderazione ' di Federzoni e dei suoi amici è la moderazione dei ricettatori, di quelli che non partecipano di persona al furto vero e proprio. Federzoni è più prudente, più equilibrato, alieno da quegli impulsi che spingono talvolta Mussolini ad atti di crudeltà. Ma tutta la legislazione così detta ' normalizzatrice ' è stata imposta non da Mussolini bensì da Federzoni e dal suo consorte Rocco, il ministro della Giustizia.

« Il fatto tuttavia che qualcuno abbia diffuso la leggenda che Federzoni è un fascista ' ragionevole ' è molto significativo perché prova che *qualcuno* sta già pensando di aprire la strada al successore di Mussolini.

« L'alleanza dei grandi proprietari terrieri, dei grandi industriali, dei banchieri e dell'alta burocrazia militare che costituisce il nucleo dominante nel regime fascista, è già riuscita ad impiantare un sistema legislativo che le assicura un completo controllo sulla pubblica amministrazione, e quindi sull'intero paese. I delitti fascisti hanno creato un clima di terrore, senza il quale una siffatta legislazione avrebbe incontrato ostacoli insuperabili. Ora che essa è ormai saldamente impiantata, il delitto non è più necessario. Ma il ricordo dei delitti perdura e ognuno ne ritiene responsabile Mussolini. Egli ispira la fanatica adorazione dei suoi seguaci ma anche suscita l'odio implacabile dei suoi nemici. Agli occhi del popolo italiano egli sarà sempre ' l'assassino di Matteotti '. Quel che è peggio fino a che Mussolini rimarrà al potere, ci sarà sempre il pericolo di nuovi delitti tali da turbare l'Italia in un continuo stato di pericolosa inquietudine, sia che essi vengano ordinati dal duce in un momento di inconsulta irritazione, sia che vengano commessi dai suoi seguaci eccitati dalla sua sanguinaria eloquenza. Oggi Mussolini non è più una forza, bensì un peso morto per l'alleanza capitalistico-militare. Se egli dovesse scomparire il suo successore potrebbe presentarsi al popolo italiano con le mani nette di sangue e rispondere a tutte le accuse: ' Che colpa ne ho io? Quello che è fatto è fatto! Dimentichiamo il passato e preoccupiamoci soltanto delle esigenze del futuro '.

« Mentre la perdita di Mussolini sarebbe un'inestimabile fortuna per il regime fascista, sarebbe invece una calamità per la politica liberale in Italia e all'estero. Lo stato d'isterica eccitazione in cui i fascisti vivono da sei anni deve, presto o tardi, lasciare il posto alla delusione. Il talento istrionesco di Mussolini può ingannarli per qualche tempo, ma non per sempre, e quando la loro frenesia comincerà a calmare, la dittatura fascista non riuscirà più a reggersi. Presto o tardi — forse più presto che tardi — i fascisti si troveranno di fronte a difficoltà insormontabili. Oggi non riescono a scorgere queste difficoltà perché ne sopprimono violentemente tutti gli indizi, ma queste difficoltà vanno crescendo di giorno in giorno, e quando saranno così formidabili che nessuna forza umana potrà superarle, Mussolini, se sarà ancora a capo del governo, sarà trascinato nella rovina, e il suo partito, e gli ideali del medesimo, con lui. Se al contrario Mussolini sarà scomparso prima, ci sarà sempre al mondo un certo numero di vecchie signore e di generali in pensione che diranno: ' La rovina del fascismo è la conseguenza della scomparsa di Mussolini. Se Mussolini ci fosse ancora il fascismo sarebbe invincibile '. Il fallimento collettivo della dittatura insegnerebbe poco o nulla perché non sarebbe un fallimento personale del dittatore. Il fascismo verrebbe così a perdere il suo supremo valore di esperienza ».

Un'affermazione era errata in questo scritto: ed era la voce messa in giro dai cattolici-antifascisti, che il cardinal Gasparri fosse antifascista. La realtà era che il cardinale segretario di stato era non meno fascista del papa. Si veda il mio *Mussolini diplomatico*, Bari, Laterza, 1952, pp. 273-5.

Quando la politica estera di Mussolini naufragò — per quanto con lungo ritardo — nel disastro che non era difficile prevedere, Federzoni era passato di moda: il posto di eventuale successore a Mussolini era assegnato dal governo inglese a Grandi. Ma Vittorio Emanuele III cacciò di nido l'uno e l'altro.

GAETANO SALVEMINI

RETTIFICA

Con riferimento agli articoli pubblicati rispettivamente sulla rivista « Belfagor » (n. 5 del 30 settembre 1959, dal titolo *Quod non fecerunt Barbari*, pp. 614-618; e n. 1 del 31 gennaio 1960, con titolo *La scuola italiana non esiste* pp. 106-107) e sull'« Osservatore politico letterario » (n. 12, a. V, del dicembre 1959, dal titolo *La riforma dell'educazione* pp. 68-75) il prof. Russo Luigi si rammarica sinceramente se il contesto degli articoli predetti, unicamente intesi a deplorare lo scadimento del grado degli studi in Italia ed in particolare nelle università ed a criticare la facilità con cui vengono concesse libere docenze ed altri titoli accademici, contiene espressioni e frasi che il prof. Varanini Giorgio ha ritenuto offensive per il suo onore e decoro; e ciò perché assolutamente estranea al prof. Russo era l'intenzione di offendere la reputazione e la personalità del prof. Varanini. Precisa inoltre che migliori e più precise informazioni recentemente assunte gli hanno confermato che il prof. Varanini conseguì la laurea all'Università di Napoli per motivi militari che lo trattennero durante la guerra in tale città. Chiarisce inoltre che ogni riferimento contenuto negli articoli citati alla parentela del prof. Varanini con il prof. Giambattista Picotti è stato puramente casuale.

LUIGI RUSSO

ASINETO, SCUOLA PER I CLERICO-FASCISTI

Ho trovato, come ho detto altrove, una felice parola, coniata da Antonio Gramsci (v. *Sotto la Mole*): egli aveva chiamato « Asineto » un locale frequentato dai nazionalisti. Oggi possiamo chiamare « Asineto » un po' tutta la scuola italiana, anche se ci sono ottimi professori che fanno macchia nella generale ignoranza. La decadenza della scuola italiana è dovuta a diverse ragioni: innanzi tutto ai cinquanta anni di politiciz-

zamento clerico-fascista. Già nel 1915 cominciò un allentamento nella vita scolastica; essa parve rinvigorirsi con la riforma Gentile, ma subito dopo, con le prevaricazioni dei fascisti, e dei clericali, da Fedele in poi la scuola continuò a andare sempre più in basso. Sicché noi non ne facciamo colpa nemmeno al regime democristiano oggi imperante, di questa decadenza generale della scuola italiana; ma bisognerà pur insistere su questo argomento, perché ci si persuada che se si vuole superare la crisi, la stessa crisi politica, bisognerà ritirare su le sorti della scuola italiana. Insieme con le sorti della scuola, si intendano le sorti degli studi scientifici; e limitandomi alle scienze morali, che son quelle in cui io posso avere una certa competenza, dirò che dobbiamo preoccuparci di questa inflazione universitaria, e di questo accorrere in fitta schiera di clericofascisti, i quali si giovano dell'appoggio dell'Azione Cattolica, e di altri organi del Regime, per poter trionfare nei concorsi. Quando si va nelle commissioni di concorso, il presidente ha già le mani legate: i suoi colleghi, che dovrebbero essere lì per discutere, sanno già a chi devono dare il voto, prima del tempo, e se qualche candidato traballa, o tentenna, allora c'è il ministro della Pubblica Istruzione (non ci si riferisce al presente, ma a predecessori) che interviene mostrando le lettere di dieci o quindici tra cardinali, vescovi e arcivescovi.

Non dispiaccia quindi che io ritorni sul caso del prof. Giorgio Varanini, il quale, a mio parere, ha avuto una libera docenza immeritatamente in letteratura italiana; e dopo cinquanta anni di lavoro mi deve pur essere permesso di esprimere la mia opinione. Non mi fermerò al caso suo soltanto: in altri fascicoli tratterò i casi di altri candidati, che si son visti regalare la libera docenza con una facilità di cui non avremmo mai potuto sospettare la possibilità, negli anni del nostro noviziato.

Il prof. Giorgio Varanini, dell'isola d'Elba, è stato mio scolaro all'università di Pisa, e godeva di tutta la mia benevolenza. Il 10 gennaio del '44 egli si laureava a Napoli, perché per ragioni militari si trovava laggiù. Benedetto ragazzo, o credeva che Pisa non sarebbe stata mai più liberata? A distanza di otto mesi Pisa era libera, e io riprendevo il mio ufficio, anche come rettore, e naturalmente sarei stato assai benigno, come sono sempre stato, verso il Varanini, e verso tutti i giovani. Ma il Varanini preferì laurearsi a Napoli, con una mediocre stentata tesi di poche pagine, che io ho avuto l'agio di consultare nella segreteria dell'università di Napoli, su « Giacomo Leopardi e la vita letteraria del suo tempo ». È una frettolosa compilazione; io un lavoro di quel genere non lo avrei ammesso alla discussione. Egli fu giudicato da una commissione raccogliticcia di professori, dove non c'era neanche il titolare di letteratura italiana a Napoli, Giuseppe Toffanin. La tesi fu discussa dal prof. Cesare Foligno, che, come è noto, è un anglicista, anche se si è occupato dell'edizione degli scritti inglesi di Ugo Foscolo. Nel momento in cui il Varanini discuteva, bollivano le cucine degli americani nel chiostro dell'università, sotto le logge, ché non anche risurto era il palagio Su' gran pilastri, né l'arengo v'era. Napoli aveva altri guai a cui pensare, che le tesi di laurea. Ora a me questo mi sorprese; in ogni modo il Varanini, secondo la regola, avrebbe avuto il dovere di informare il titolare di Pisa. Io ho appreso queste cose soltanto l'anno passato, quando chiesi alla segreteria della facoltà il curricolo degli studi del Varanini e mi risposero che non esisteva. Fu così che io mi recai a Napoli, poiché il suocero Giambattista Picotti mi aveva informato che egli si era laureato a Napoli. Rientrato a Pisa ed avuta la cattedra del Liceo Classico, il Varanini nel 1955 mise fuori un'antologia desanctisiana che egli mi inviò con questa dedica: « A Luigi Russo deferente omaggio di un vecchio scolaro. Devotissimo G. V. ». La scelta di queste pagine critiche è stata pubblicata a Torino dalla S.E.I. Il Varanini, a parte tutto, ha il torto di aver adottato dei testi del De Sanctis ormai oltrepassati, conservandone gli errori, sebbene a p. 26 egli affermi di essersi servito delle edizioni corrette, fra l'altro quella dei *Saggi critici* da me curata, e quella curata da Walter Binni per *Giacomo Leopardi*, e la *Letteratura italiana nel secolo XIX* curata dal Catalano. Ma la verità vera è che questi testi egli li ha lasciati come se fossero lettera morta, e per il suo volume si è rifatto alla vecchia

edizione Cortese del Morano, dove ricorrono tali arbitrî e spropositi che io, pur trattandosi di un rispettabile studioso come il Cortese, fui costretto a scrivere ben quaranta pagine, pubblicate in « Belfagor », ma anche in appendice filologica ai *Saggi critici*, edizione Laterza, « Scrittori d'Italia », per mostrare i vari errori, o di lettura o di arbitraria trascrizione. Per un giovane che vuole dedicarsi agli studi filologici è regola elementare servirsi dei testi più aggiornati; e se non voleva servirsi dei testi curati da Luigi Russo e da Franco Catalano, e da Walter Binni, fatti sotto la mia direzione, c'era l'altra edizione, preparata per Einaudi sotto la direzione di Carlo Muscetta.

Nella prefazione a questa antologia egli si avvale largamente del mio saggio introduttivo ai *Saggi critici*; ma quando cita, come a pp. 23-24, cita saltando diverse parole in poche righe e deformando così completamente il mio pensiero: tutto questo indica la considerazione che il Varanini ha per i buoni studi e per il pensiero altrui. Quanto al commento a piè di pagina, o si tratta di indicazioni di passi citati dal De Sanctis, che il Varanini corregge sulle edizioni moderne, o di citazioni amplissime da vari critici o storici della letteratura, secondo il testo, dal Croce, dal Russo, dal Sapegno, dal Momigliano, dal Ceriello, dal Petronio, ecc. ecc. Si tratta quindi di una antologia fatta a scopo strettamente commerciale. Ma non è lecito che nella scuola italiana vadano libri frettolosamente compilati. Dalle mie osservazioni critiche il Varanini mutua quella in cui io respingo l'interpretazione marxistica che oggi può essere o essere stata di moda, o l'interpretazione stilistica; così conclude la sua prefazione con mie parole. Io dovevo essere lusingato molto della devozione di questo scolaro, il quale mi cita ad ogni passo, ma castrando il mio pensiero di storicista, e cattolicizzandolo a suo modo; e rimando per questa parte alle note che egli scrive a pp. 371-72 e a p. 374; perché oltre che nella prefazione, io sono citato alle pp. 17, 23, 35, 51, 72, 75, 92, 201, 310, 317, 358, 372, 374. Citazioni che avrebbero ubriacato perfino un bove! Io però ne scrissi così in « Belfagor », 1955, p. 500, quando ebbi ricevuto il volume:

> Un solo appunto vogliamo fare a questa scelta di pagine desanctisiane, che riguarda il primo dovere anche di un curatore di antologie: perché non si è adottato il testo dell'ultima edizione critica pur citata nella nota bibliografica, quella del Laterza, diretta da Luigi Russo? Il curatore afferma di averlo fatto, ma gli errori che ripete dalle vecchie edizioni lo smentiscono. Eppoi le sue note sono affrettate e spesso non necessarie.

Ma comunque si giudichi questa improvvisata raccolta, essa è sempre un libro scolastico: e per quel che io so, i libri scolastici non sono niente affatto titoli validi per una libera docenza. Anzi, ricorderò Francesco Torraca, che una domenica attorno al 1923 capitò in casa di Croce e disse con freddezza sogghignante: « Abbiamo bocciato all'ordinariato per l'università Achille Pellizzari, perché aveva presentato un mucchio di libri scolastici e nessun titolo di carattere scientifico ». L'ordinariato di quel professore, anche lui cattolico, ma almeno di ingegno brillante, fu differito di qualche anno.

Ma vediamo gli altri « titoli » del Varanini. Questi, nello stesso 1955, improvvisandosi lì per lì critico letterario, pubblicò un *Profilo critico* di Renato Fucini, Libreria Goliardica, Pisa. Orbene, in questo preteso saggio critico, chi fa le spese è il povero Pietro Pancrazi, defunto per giunta. Non è una maniera molto cavalleresca quella di venir citando un critico, correggendolo in alcune parti, ma intanto impinguando il proprio saggio delle osservazioni di quel critico. Il Varanini poi cade in un grave errore storico, quando avvicina i racconti del Fucini ai *Promessi sposi*, e fa dipendere il verismo del Fucini dal verismo romantico dei *Promessi sposi*. Egli scrive (pp. 13-14):

> È un accostamento, che ha il carattere di approssimazione: a parte la enorme diversità di statura umana e artistica, niente c'è nel Fucini della possente concezione etico-storica di Alessandro Manzoni, non trova echi in lui il profondo senso religioso e trascendente del vivere umano; persino nel comico, fra i due scrittori, c'è una differenza sostanziale di valore, di tempra e di timbro.... Pure, non so, quel concreto os-

servare, quel senso vivo del reale, quell'investirlo sentimentalmente, sì da fare dello spettacolo naturale lo specchio d'uno stato d'animo, quell'alternanza di riso e di pianto, il rivolgersi costantemente al mondo degli umili, il considerare con profonda serietà il dolore e la sofferenza umana, e di quel mondo farsi poeta, lo stesso impianto e sviluppo sintattico di certi periodi che accompagnano la modulazione d'un tema sentimentale, riconducono la mente del lettore (o forse solo d'un lettore fuorviato da una predilezione speciale?) a qualche aspetto di quel miracoloso poliedro che sono i *Promessi sposi*. E poi la lingua, che nel Fucini si accosta e indulge, spesso, agli usi vernacoli, ma che in entrambi vuol essere ed è, « quotidiana », ed esente da ogni annobilimento o irrigidimento letterario. Il Manzoni, come il vero storico, come il vero psicologico, così cercò il *vero linguistico*. La revisione famosa dei *Promessi sposi* fu in sostanza la ricerca d'una lingua vera, manifestazione immediata e spontanea, e non prodotto di artificio e di convenzione, d'un contenuto umano....

Io vorrei sapere che cosa è la *lingua vera*, e se il Varanini ha mai sentito dire che ogni scrittore si crea il suo linguaggio. Ma egli imperterrito continua:

Ora, cosa altro fa il Fucini, pur senza preoccupazioni teoriche, e senza sforzo o conquista, se non cercare di rendere più *vera*, possibile, la sua lingua e quella dei personaggi?

Anche qui domandiamo che cosa sia questa *lingua vera*.

Anch'egli tende, in una gamma che giunge sino al vernacolo, allo spigliato, all'agile, al « per l'appunto », anch'egli mira alla « maggior certezza *possibile* ». Verismo linguistico, vorrei chiamarlo, se il termine non fosse ormai carico d'una semantica troppo caratterizzata e impegnativa, inserito anch'esso nell'ambito di quella popolarità dell'arte, principio cardine del romanticismo, che trovò la sua più fertile realizzazione nel tentativo generoso di gettare un ponte fra l'arte e la vita. E quest'opera ebbe artefice sommo Alessandro Manzoni, ma vorrei dire umile e volenteroso operaio anche il nostro Fucini.

Ora, io mi domando, se tutto questo (ammesso che abbia un significato critico, il Varanini riecheggia molto del linguaggio corrente nella critica, ma senza penetrarne il significato), non possa ripetersi per l'ultimo scrittorello dei nostri giorni. Ci sono degli stampi bell'e fatti, che il signor Varanini cala sulla prosa del povero Fucini, come li calò sulla prosa del povero Manzoni, come li aveva calati sulla prosa del povero De Sanctis.

Poi, dopo avere utilizzato a dovere Pietro Pancrazi, passa ad utilizzare Benedetto Croce, col solito metodo, di citare, di accettare, e limitare, impinguando le proprie pagine. Per ignoranza certamente, il Varanini non ha citato un saggio di Luigi Russo, di cui si professa pur devotissimo scolaro, che era apparso già nel '43, poi ristampato più volte nei « Ritratti e disegni storici », serie IV, *Dal Carducci al Panzini*. Cito dall'edizione del 1953; io osservavo:

Quell'immagine corrente, d'un Fucini aneddotico, arguto, facezioso, epigrammista, si riferisce al deteriore Fucini, quello del compagno di cacce e di scampagnate. Vi è una notevole parte dell'opera sua, in cui egli potrebbe apparire un seguace della tradizione del Berni e del Pananti, che ancora è viva in una certa letteratura orale e privata di Toscana.

E continuavo:

Tutti invero hanno riconosciuto la vena malinconica dello scrittore, ma non si tratta soltanto di malinconia; c'è una tristezza, direi di a t e o , in tutta la sua produzione, di ateo dell'intelletto (non del cuore), per cui tutta l'umanità gli appare nell'aridità dei suoi bisogni e nell'ottusa gelosia dei suoi egoismi. Circola nei suoi racconti un radicale e ponderato scetticismo, sulle qualità disinteressate del nostro prossimo; i personaggi fuciniani hanno tutti una certa avarizia del loro sentire, delle loro espansioni, e delle loro lacrime. La pena rimane sempre chiusa e senza conforto, non perché si faccia più profonda, ma perché presto e meglio si disperda. Stride su di essa l'indiffe-

renza egoistica dello spettatore, che concede una qualche misurata parola a compatimento delle disgrazie altrui; e poi passa ad altro con brusca intolleranza per se medesimo, per essersi lasciato per un momento distrarre da un'inutile compassione.

Il Varanini parla di Manzoni e di Fucini, e non sente di accostare a un alto spirito religioso come il Manzoni uno spirito assolutamente ateo: io gli consiglio di visitare la Dianella, dove si leggono delle singolari epigrafi, sulle tombe di alcuni maggiori di Renato: « Qui si consumano le ossa di Davide Fucini ». Davide Fucini era il padre di Renato, e il figlio ebbe la stessa fede materialistica del genitore. Un ateismo così brutale avrebbe dovuto respingere il Varanini, che fa professione di cattolicesimo, da ogni avvicinamento dello scrittore toscano al grande e divino Manzoni. Poi, parlo della novella *Scampagnata,* dando un'interpretazione diversa dalla solita: *Scampagnata* non è una novella sollazzevole. Scrivevo difatti:

Tutti i personaggi di *Scampagnata* hanno qualche cosa di gretto, di odioso, di esoso, e di cui si fa paziente e sorridente vittima l'autore, che dovrebbe essere l'ospite festeggiato: questa cara famigliola di cordialoni è riassunta nel suo spirito da un bimbetto, che per primo va incontro all'ospite, il quale, per darsi un tono, sta sfogliando un vecchio album di fotografie nel salotto di attesa. E il bimbo gli domanda: « O che è vostro cotesto libro? L'avete a posare, se no lo dico allo zi' prete ». E poi svela tutti i segreti di famiglia: « Mi' madre non vi voleva, perché gli è toccato ammazzare tutti quei polli che li pela ora Gostino ». « Quando mi' madre v'ha visto per la strada v'ha mandato tanti accidenti.... ». Tutta la cordialità rumorosa del desinare è illuminata oppressivamente da questa sempre vigile aridità di cuore dei vari personaggi. — Si tratta di materia dostoieschiana, trattata col tono facezioso del toscano; ma l'amarezza, l'insofferenza, il disagio polemico, il malessere ci prende tutti, proprio là, dove l'ilarità e la commedia dei particolari è più fitta. Commedia quella *Scampagnata?* Ma commedia urtante e oppressiva, in cui il ridere è una forma di vendetta. In essa, si svela tutto *l'alto e impassibile ateismo dello scrittore.* Si vive in un coro di gente, che vuol essere cordiale, che sconta ogni momento questa sua forzata cordialità con un rancore segreto di offeso e astuto egoismo: di astuto egoismo che sta alle mosse, per cavare almeno un qualche utile finale da quella ospitalità eccitata dalle convenienze, a cui il cuore non partecipa in nessun momento. — Un egoismo mostruoso, il nume nascosto di quella *Scampagnata*; un egoismo che va al di là delle persone, trascendentale, a cui hanno collaborato i secoli defunti. Il Fucini fu artista, perché seppe essere contemplatore sereno e arguto, senza polemica, ma con un sorriso, di cotesto mondo egoistico, che la civiltà della storia e d'una regione previlegiata ha saputo ricoprire d'una patina di quasi elegante e cortese umanità.

La mia interpretazione può essere discutibile; ma nella critica d'uno scrittore importa non adottare questa o quella interpretazione, quella di Pancrazi o quella di Croce, o la mia, o per esempio quella di Luigi Baldacci, per citare l'ultimo critico valido del Fucini: si tratta di rielaborare il pensiero altrui, per arrivare a una visione propria. Questa visione propria nell'opuscolo del Varanini manca assolutamente. Renato Fucini, o Ferdinando Paolieri, o Delfino Cinelli, per il Varanini sarebbero stati tutti la stessa cosa: materia fertilizzante per un titolo universitario.

Nel 1957, dopo aver dato queste prove di grande preparazione come critico, il Varanini allestisce un'edizione critica d'un cantare dialettale inedito del secolo XV, *Ponzela Gaia,* Bologna, Commissione per i testi di lingua. Sulla *Ponzela Gaia* si erano accumulate le osservazioni d'un grande maestro come Pio Rajna, e d'un solerte studioso come Ezio Levi. Il Varanini, che aveva messo sulla copertina « Cantare dialettale inedito », poi bel bello viene a dirci che non è veramente inedito, perché l'aveva stampato il Rajna nel 1893, ed era stato riprodotto poi da Ezio Levi, negli « Scrittori d'Italia » del Laterza; ma arriva il Varanini, e sentenzia, che l'edizione del Rajna era un rifacimento dell'originario poemetto; il Levi non avrebbe fatto altro che copiare questo rifacimento, e ora giunge lui, che ci dà l'edizione critica, e d'un poemetto « inedito »! Sarebbe stato lo stesso se la Società Dantesca nel 1921 pubblicando l'edizione critica di Dante avesse proclamato addirittura che pubblicava dei testi inediti! Il Varanini in

quanto a edizioni critiche abbiamo visto due anni innanzi come non si faceva scrupolo di adottare la lezione desanctisiana nel testo di Nino Cortese, pur citando le più recenti e più vagliate edizioni critiche; la mente filologica non si improvvisa da un anno all'altro, caro Varanini! Quali scrupoli filologici devono annidarsi nella coscienza e nella mente di questo giovane!

Non voglio tediare il lettore, su quell'andirivieni di congetture, di dubbi e sospensioni, e scrupoli, e sospiri, che va nel comico e nel superfluo per tante cose ovvie; già una volta per questo suo discorso pseudo-filologico io avevo ricordato certa prosa dell'abate Vito Fornari, che col dire e disdire riempiva i suoi volumi, o dell'*Arte del dire*, oppure della *Vita di Gesù*, e per il quale io rimando a certe mie pagine vivaci, nel mio *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*. La cellula del cattolicesimo ateo e formale si ripete all'infinito, e sempre la medesima, ed essa ormai è incapace di proliferare scientificamente e artisticamente.

Ma perché tormentare più oltre i lettori? Tutti sono persuasi, direi *a priori*, della scarsa preparazione scientifica, per non dire dell'esiguo bagaglio di titoli, del Varanini; eppure costui ha avuto la libera docenza, concessagli dai professori Giuseppe Toffanin, Vittore Branca, e Mario Marcazzan. Richiamo l'attenzione del ministro della Pubblica Istruzione, sulle elezioni di queste commissioni, fatte dal Consiglio Superiore: una commissione così totalitariamente confessionale come quella sopra indicata non è compatibile con l'equità dei giudizi, per non dire che è contraria a quello spirito democratico, di cui si fa tanto scialo, a parole.

Luigi Russo

LAUREE IRREGOLARI A PISA?

Nel Resoconto Sommario della Camera dei Deputati del 7 giugno 1960 leggiamo questa notizia: « I sottoscritti chiedono di interrogare il ministro della Pubblica Istruzione, per conoscere in base a quali criteri è stato possibile che il professore ' emerito ' G. B. Picotti presiedesse, dopo aver sorpassato di alcuni anni l'età consentita dalla legge, la commissione per gli esami di laurea della facoltà di lettere dell'Università di Pisa in aperto contrasto col disposto dall'art. 42 del R. D. L. 4 giugno 1938, n. 1269, il quale prescrive testualmente che " le commissioni per gli esami di laurea o diploma siano costituite di professori ufficiali, in maggioranza, e liberi docenti o cultori delle discipline che fanno parte della facoltà ".

« Gli interroganti domandano, altresì, come il ministro pensi di poter sanare l'evidente irregolarità delle lauree concesse da commissioni presiedute da chi non aveva titoli necessari per farne parte e tanto meno per presiederle » (Schiavetti, Ferrari Francesco). I due interpellanti sono due ex normalisti. Non sappiamo la risposta del ministro; probabilmente ricorrerà alla solita giustificazione in nome della « prassi ». Difatti è proprio vero che anche altri professori come Augusto Mancini e Armando Carlini presiedevano, da « emeriti », commissioni di laurea. La burocrazia di solito giustifica questa procedura un po' troppo familiare in nome della « prassi », ma ricordo una battuta di Piero Calamandrei che « la prassi è la illegalità apparentemente legalizzata ». In un regime democratico sviluppato non si può più fare appello alla « prassi », si deve fare appello alla legge. Il rettore Alessandro Faedo ha provveduto a mettere un fermo a questo abuso. L'esempio di Pisa valga almeno per tutte le altre università, poiché anche in quein questo campo *Pisae docent*. Al vecchio Picotti si conceda venia.

Luigi Russo

RECENSIONI

LUIGI SQUARZINA, *Teatro*, Bari, Laterza, 1960, pp. 538.

Non è del tutto esatto sostenere che l'origine prima di quella crisi che da tempo va riducendo anno dopo anno compagnie e spettatori e sale teatrali, sia data dalla carenza di buone commedie, poiché le difficoltà del teatro italiano hanno anzitutto origini sociali, economiche ed anche politiche ben chiare: ma che le valide « novità » italiane abbondino non si può certo dire. Dovrebbe quindi accadere che appena se ne presenti una, i capocomici non se la lascino sfuggire (evitando così di dover puntare soprattutto sul repertorio straniero, che dà spesso sorprese poco piacevoli, come accadde lo scorso anno alla compagnia di Visconti con *Look back, Angel*). Tanto più che la nostra legislazione spinge (a dire il vero disordinatamente) a mettere in scena autori italiani promettendo premi e ristorni fiscali, con il che si è riusciti a far rappresentare commedie quasi sempre desolatamente mediocri, quando non irrimediabilmente stupide (così da far pensare ad un certo momento che i palcoscenici italiani fossero divenuti Opere Pie per il mantenimento dei commediografi di scarso ingegno). Ebbene, tutto questo sistema che serve per i « pompieri » del nostro teatro, non è servito per Luigi Squarzina che è uno dei più intelligenti e preparati commediografi della giovane generazione, giunta sulle scene nel dopoguerra (e noto anche come regista e *coéquiper* di Gassman nel « Teatro D'Arte Italiano »).

Delle cinque commedie scritte da Squarzina solo *Tre quarti di luna* e *Romagnola* sono state rappresentate in Italia e la seconda esclusivamente a Roma. Le altre tre (*L'Esposizione Universale, La sua parte di storia* e *Il Pantografo*) sono apparse sulle scene di taluni teatri europei — Polonia ed Austria — ma non da noi, e se oggi possiamo parlarne, lo si deve alla solerzia dell'editore Laterza che le ha riunite in un unico volume della sua Biblioteca di Cultura Moderna. Il fatto è in sé assai significativo: in quella collezione giunta ormai a circa 550 volumi, ove sono le opere del Croce, dell'Omodeo, del Russo e Garin e Pancrazi e Flora e De Ruggiero e così via tutta l'alta cultura italiana, questo è il primo libro che pubblichi delle commedie (a parte una antologia di teatro italiano dell' '800). E mi pare importante sottolineare come una raccolta di spirito essenzialmente universitario abbia aperto le proprie file ad un giovane autore contemporaneo, rimediando così, in parte, alla trascuratezza e forse alla ostilità che la scena ufficiale gli ha decretato.

È vero che Squarzina è uno scrittore né facile né comodo e l'impegno sociale e la intrinseca polemica delle sue opere non sono certo i mezzi più idonei per incontrare favore alla Direzione dello Spettacolo o alla RAI TV, dove gli si preferiscono autori più conformisti e soprattutto che non facciano pensare, peccato capitale da cui le trasmissioni televisive sono totalmente immuni. Squarzina invece fa pensare, ed anzi gli elementi drammatici della sua opera acquistano vigore e risalto dall'investire vicende che sentiamo profondamente nostre e ci turbano e ci colpiscono.

Anche la prima commedia — che è la meno felice, la più schematica — l'*Esposizione Universale* scritta tra l'autunno 1945 e l'estate 1948 (e tutte le sue commedie Squarzina le ha meditate a lungo, due o tre anni in media e *Romagnola* addirittura dal gennaio 1952

al giugno 1957) pur essendo contingente e legata ad un momento di transizione quale l'immediato dopoguerra italiano, presenta un aspetto essenziale del pensiero di Squarzina. La incomunicabilità spesso insormontabile degli esseri umani tra loro; solo talvolta essi si comprendono, ma allora la catarsi corrisponde alla fine, è messaggera di morte. Remo ed Elli de l'*Esposizione,* Amsicora e Gail de *La sua parte di storia,* Cecilia e Michele di *Romagnola* giungono a capirsi (e quindi ad amarsi veramente) soltanto quando la morte o il distacco sono già evidenti nell'aria, percepibili quasi tattilmente ed essi lo sanno, ma non gli importa, basta che per un attimo sia cessata la impossibilità di comunicare e ci si capisca, finalmente liberi da ogni equivoco.

Che ciò sia esatto, abbiamo perfetta controprova in *Tre quarti di luna* dove questa apertura, questa folgorazione non avviene ed è commedia costruita tutta su una serie di incomprensioni assolute. Ogni personaggio parla un linguaggio che non è inteso dagli altri: Enrico non capisce le ragioni del suo maestro Piana né costui il discepolo, eppure ambedue lo credevano ed il suicidio di Enrico è causato proprio dalla scoperta di questo equivoco che il ragazzo non riesce a superare e che trascina con sé anche l'uccisione di Piana. Non a caso è nel mostrare l'inesorabile successione di questi tragici eventi che Squarzina raggiunge i più intensi toni drammatici: violenza e morte sono infatti un altro motivo determinante della sua opera, l'elemento catalizzatore che libera forze represse, che chiarisce ai suoi eroi ciò che essi portavano dentro di sé e non avevano capito. Gail de *La sua parte di storia* comprende come il linciaggio del postino la accomuna alla gente dell'isola ed essa accetta questa complicità che è l'unico mezzo per aiutare gli abitanti non tanto a fuggire la miseria quanto a trovare « fiducia in sé stessi ». E se anche poi la logica degli altri stranieri riconduce la ragazza alla « normalità » resterà sempre il significato del suo gesto, per dare senso e speranza al futuro. Cecilia di *Romagnola* riceve nuova dignità dell'assassinio di Michele e riscatta il suo squallore con una morte coraggiosa, che provoca il rispetto dei partigiani giustizieri (« quando Iddio vuole provare una donna le dà la bellezza. Se vuole veramente tentarla le dà l'intelligenza. A te non ha risparmiato né l'una né l'altra. Avrà pietà della tua anima immortale »). E ancora, Quinto de *Il Pantografo* acquista coscienza sociale e consapevolezza virile, diviene uomo e operaio in seguito alla morte del compagno di lavoro Ostinelli, così come gli sfrattati de *L'Esposizione Universale* di fronte alla uccisione di Remo e degli altri compagni.

Vi è un filo sostanziale quindi che lega le cinque commedie in un discorso univoco nella sua complessità, superando la diversità formale che le distingue invece in due gruppi, *Romagnola* e *Pantografo* da un lato e le altre tre, tecnicamente costruite in modo tradizionale, dall'altro.

Il Pantografo infatti è destinato alla trasmissione per radio ed il piacere del particolare mezzo tecnico (per cui il sottotitolo è addirittura astrattizzante « Racconto per voci e suoni »; vi è anche un quadro informale di un giovane pittore italiano che porta questa suggestiva didascalia) rischia di frenare lo sviluppo dell'ispirazione e di raffreddare l'interesse dello spettatore: anche se va sottolineato come questo giudizio possa essere viziato dal fatto che ho soltanto letto e non invece ascoltato il testo (che si dice nell'introduzione essere stato registrato in una esecuzione radiofonica della Radio Televisione Italiana). Precisato questo, si potrà anche dire che dalla lettura questa commedia sembra non perfettamente armonica, nel senso che la materia — pur vivissima ed attuale — per i frequenti *flashbacks* e per lo spezzettamento continuo dell'azione non ha quella coesione e quella evidenza che rende invece così drammaticamente viva *Tre quarti di luna* (l'opera che personalmente preferisco perché più completa e perfettamente calibrata) o quella fluidità che fa la forza di *Romagnola.*

In *Romagnola* infatti l'adattamento di una tecnica paracinematografica — rapida successione di scene diverse — lo svolgersi del discorso che si esprime volta a volta in modo didascalico e declamatorio, drammatico e comiziale con amari sottintesi o con scoperta polemica, lo svolgimento di concetti pieni di vivace umore politico-sociale ed ispi-

rati alla cronaca, alternati a squarci di largo respiro storico, il coraggio nel trasgredire le normali misure teatrali costruendo un'opera fiume, fuori scala in rapporto al repertorio italiano, fanno di questa commedia un testo che si deve accettare in blocco e della cui validità non si può dubitare. E credo che con gli anni la forza drammatica di *Romagnola* risulterà ancor più evidente, calmatisi gli umori polemici che han turbato il giudizio dopo la rappresentazione romana dello scorso anno. Ma Squarzina dovrà, a mio parere, guardarsi dal dar retta al luogo comune che da varie parti si è tentato di insufflargli: cioè che occorra sfrondare, eliminare, potare, ridurre. Come *La dolce vita* di Fellini, anche *Romagnola* trae forza e vigore da questo brulicare di fatti, di argomenti, di annotazioni, da questi lampi improvvisi che illuminano, con una sola battuta, tutto un periodo storico, da questa ansia di raccontare, a gola spiegata, per liberare il tumulto di dentro. E se anche qualche cosa di più è detto, se vi è una sforzatura, un eccesso, una ridondanza ebbene, fatte le dovute ed ovvie proporzioni, Squarzina pensi all'immenso Shakespeare, alla lussureggiante complessità delle sue costruzioni drammatiche.

Io credo che l'opera teatrale di Squarzina così profondamente inserita nella problematica della nostra società non solo sia valida in sé stessa oggi, ma possa offrire motivi di sviluppo al teatro italiano per farlo uscire da quel certo grigiore, da quella anonimità nella quale per una gran parte va vegetando. È una speranza ed un augurio.

GIORGIO MOSCON

GIOVANNI PASCOLI, *Lettere agli amici lucchesi*. Inediti a cura di Felice Del Beccaro, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 380.

Questo prezioso volumetto contiene le lettere del Pascoli a due amici, Alfredo Caselli, la maggior parte, e un piccolo numero a Gabriele Briganti, che veramente lucchese non era, essendo di Ripafratta, in quel di Pisa. Il curatore premette un'introduzione, *Nel segreto di Giovanni Pascoli*, che è una sobria ma esatta rassegna di vari aspetti del problema critico pascoliano. Il Del Beccaro giustamente afferma la necessità di correggere ormai definitivamente l'immagine oleografica e idillica del Pascoli, così come era delineata da un tardo romanticismo, unito ad un umanitarismo deamicisiano; e la conoscenza della personalità meno nota del poeta si ricava appunto dalle lettere, nelle quali quegli « svela appunto i propri segreti »: « ora, per conoscere la vita del P. nulla poteva servire meglio delle lettere che il Poeta indirizzò nel corso di tredici anni (dal 1898 al 1910, stando almeno a quelle che ci restano) all'amico lucchese Alfredo Caselli ». Non si pensi ad una sopravvalutazione, come spesso avviene, di un epistolario, sulla cui importanza il Del Beccaro ritorna a p. 39: egli è nel giusto quando avverte la persistenza del mito dell' u o m o p e r f e t t o , sebbene duri colpi questo mito abbia ricevuto dalle lettere già pubblicate, specialmente quelle delle ricche raccolte apprestate da Pasquale Vannucci. Senza dubbio molti aspetti sottili e controversi del poeta troveranno una giustificazione, anche se remota, in queste lettere, più che nelle troppo invocate *Memorie* di Maria Pascoli.

Preziosa fine profonda la conoscenza che il Del Beccaro ha dell'ambiente provinciale lucchese; che non è *amor loci*, ma critica disamina, se quell'ambiente è definito conservatore e paolotto, e se si guarda la nutritissima bibliografia, che integra quella di Furio Felcini, a ragione definita « ricchissima » dal Del Beccaro. Un esempio solo: si vedano nella nota 1 a pp. 28-29, le limpide concise esaurienti notizie e relativa bibliografia su una figuretta minore come quella del Briganti.

Prima di fare qualche citazione, per invogliare alla lettura di questa raccolta, ci si consentano alcune osservazioni ai giudizi di questa introduzione. Il Del Beccaro parla (p. 17) di una « rassegnazione » del Pascoli « ad una vecchiaia operosa e tranquilla, consona ai suoi onesti obbiettivi di borghese ». *Borghese* non ci pare il termine giusto: sem-

mai, ma forse peggioriamo la situazione, *provinciale*, ma con l'avvertenza fatta dallo stesso curatore (p. 11): « senza pretendere di vincolare a ragioni di vita tutte — e fino alla resa — le ragioni di poesia, quella novità di linguaggio e di stile .... sempre più si precisa come fondamentale dei maggiori acquisti poetici del nostro Novecento ». Quella « rassegnazione » si può dialetticamente connettere con la poesia, qualora si convenga, come crediamo inevitabile, sulla fondamentale ispirazione intimistica del Pascoli, anche quando si allarghi alla poesia del mistero cosmico.[1]

Non negheremo il merito attribuito al Caselli, di aver creato « con un'amicizia davvero fraterna e disinteressata.... intorno a quel grande e difficile amico, un *milieu* confidenziale e discreto al tempo stesso », fino ad assecondarne « i capricci di *enfant gâté* della piccola città di provincia ». E ancora:

Il Pascoli rappresentò, per questi bravi provinciali, una gran novità, una specie di barile di polveri, insomma una ventata violenta di aria fresca che spazzava via il vecchiume da troppo tempo accumulato. Seppure senza averne piena coscienza, questi lucchesi intuivano l'autentica novità della poesia pascoliana e già anteponevano il loro ospite al D'Annunzio trionfante, trovando in ciò contrasti dentro la stessa piccola cerchia cittadina (p. 20).

Insisteremmo su quel *senza averne piena coscienza*, da intendersi nel senso, che per quella comprensione e simpatia, secondo noi, si trattava più di affinità etico-politiche, che di schietta comprensione del valore poetico. Del resto lo stesso Del Beccaro sente subito dopo l'importanza preponderante di quell'affinità, per gli amici lucchesi:

Del Pascoli, per quella loro blanda e confusa aspirazione ad una società migliore vale a dire più giusta, più fraterna e solidale, li eccitava e li colpiva la vaga istanza sociale, così lontana dal proporsi una soluzione concreta, intrinseca alle esigenze storiche del momento. L'involuzione del nostro socialismo diventava, in questo caso, piuttosto un fatto di costume e di gusto letterario.

Queste definizioni della poesia del Pascoli, dovute al Briganti, ci confermano in questa nostra prospettiva:

Che cosa significa la poesia pascoliana nella nostra letteratura? Significa schietto e limpido amore per la natura che è buona e sa quello che fa; per la vita umile e operosa, che è bella, quando è pura; per la patria, per la nostra cara patria, pia madre di civiltà e di umanità a tutte le genti; significa raccoglimento pensoso nell'attesa di ciò che sarà oltre la tomba; e significa, sopra tutto, bontà e tenerezza e ascensione umana.... (p. 38).

E lo stesso giudizio del Croce, dettato a un giornalista, nel 1948, che parlava del Pascoli come di « un brav'uomo dei vecchi tempi, rimprovero ai presenti », è su quello stesso piano di affinità etico-politica.[2] Certo, le lettere poi pubblicate avrebbero interessato il Croce, sebbene questi arrivasse a giudizi assai duri e espliciti sull'etica pascoliana (la « trina bugia »!) solo attraverso la testimonianza della poesia, secondo il suo metodo, di disinteresse per la vicenda biografica.

Il Del Beccaro traccia con sicuro equilibrio i caratteri di queste piccole accolte di amici, riuniti nel culto del Poeta, fino a meritare il nome, quelli raccolti intorno al Briganti, di « mistici di Ripafratta »: « una venerazione e reverenza che si erano fatte

---

[1] La conoscenza di queste lettere è considerata dal Del Beccaro, non a torto, preziosa per spiegarci il fallimento del poeta come « vate »; si veda più avanti.

[2] Si veda quanto scrivevamo in « Belfagor », 1958, pp. 208-9 (*Noterelle carducciane e pascoliane*), per questa affinità fra il Croce e il poeta di Romagna, a proposito di certe osservazioni del maestro napoletano, del 1935, su passi del discorso *Italia!*, pronunciato dal Pascoli all'Accademia Navale di Livorno nell'aprile del 1911, e dell'altro più noto, *La grande proletaria si è mossa*.

costume di vita senza cadere nell'esagerazione, in questo *dolce stil nuovo* »; nel Caselli « rimase sempre un fondo realistico, di buon senso, di accorta misura che finiva per opporsi agli eccessi ed agli abbandoni del vibratile romagnolo » (p. 27).

La consapevolezza critica, non ostentata né gonfiata, del Del Beccaro si manifesta ancora in una paginetta come questa, dove ritroviamo i temi più vivi dell'esegesi pascoliana (a parte l'ipotesi finale):

> La complessità e la complicazione dell'animo pascoliano, accertate e quasi spiegate alla luce di queste lettere, giustificheranno assai meglio di quanto non sia avvenuto finora, gli aspetti migliori, voglio dire più autentici e perciò più validi, della lirica pascoliana. Si vedrà, tanto per fare un esempio, come certe aspirazioni al canto civile e corale, per quanto sostenute da una sincera buona fede, non possano avere la pretesa di tradursi nei termini di una realtà espressiva consistente e duratura e rappresentino qualcosa di meno delle analoghe prove carducciane e dannunziane. Il poeta-profeta, assertore di un nazionalismo dovunque atteso e asserito, avrebbe potuto benissimo (concedendogli più tempo la vita) tradurre la sua vaticinante orazione della « grande proletaria » nell'adesione trionfale a disgraziate vicende. La sua poesia non se ne sarebbe di certo avvantaggiata.

Altrove il Del Beccaro trova un contrasto e un'opposizione negativa fra l'inclinazione che egli considera dominante nel Pascoli, quella idillica, e il meno genuino, anzi falso « continuo bisogno di tenere in piedi un mito di eroismo e di esistenza drammatica e pura » (p. 42). Secondo noi invece in questo il Pascoli rientra nel romanticismo, del quale una caratteristica essenziale era stata appunto il contrasto, ma dialettico, tra intimità idillica e titanismo o eroismo civile. Si pensi, per citare un artista non lontano nel tempo dal Pascoli, e che forse ha qualche nota in comune con lui (sebbene tanto più complesso e tragico), al Brahms, e alla frase dello Schumann, così profetica per lo sviluppo dell'ispirazione del musicista amburghese, sui fiori alternati ai gran voli. Detto questo, si capirà perché non finisce di convincerci la definizione che del poeta romagnolo dà ad un certo punto il Del Beccaro, come risultante da queste lettere, o da esse confermata, quella di « fanciullo ingenuo ». Ci sembra questo un modo di far rientrare dalla finestra (o almeno di socchiuderla) il mito dell'uomo perfetto, cacciato dalla porta; senza dire che, quanto più leggiamo e rileggiamo del poeta o del prosatore Pascoli, epistolografo o no, e sfrondiamo ormai quasi istintivamente i lezi e i vezzi ormai scontatissimi, riteniamo che il poeta di Romagna sia più critico e adulto di quanto si ritenga comunemente. E questo lo vedremo anche dalle citazioni che presenteremo, prese da questa raccolta, che avremmo desiderato più ampia, non decurtata dai soliti procustei limiti editoriali. Le osservazioni che fin qui abbiamo fatto non impediranno certamente di vedere i meriti del « discreto » curatore, specialmente quello principale, di essersi liberato dallo stucchevole pascolismo ancora fastidioso nelle raccolte precedenti. È, ripetiamo, una liberazione raggiunta criticamente, consapevolmente, e non per maturazione spontanea.

Ecco un acuto giudizio sulla poesia « sociale »: « A proposito, che dice l'*Avanti*? I giornali socialisti mi hanno sempre bistrattato, curiosa che io credo di essere l'unico poeta socialista d'Italia! Ma essi prendono per poesia la retorica » (lett. dell'8 gennaio 1901). L'interesse non è nel giudizio sui socialisti (su cui si veda diffusamente la lettera del 14 gennaio dello stesso anno), ma in quello sulla letteratura « sociale ».

Vuole indagare sotto il successo mondano del D'Annunzio: « Sappimi dire se in questo improvviso bisogno di sentir recitare dalla voce monotona e poco virile del D'Annunzio una filastroccola, che è per le stampe, c'entra (diciamolo finalmente!) il *triangolo massonico...*: Del resto io non mi sono messo mai per quella gran via del successo istrionico di smanacciate. Io ho scritto sempre per qualche anima buona e mesta, e *virginibus puerisque* » (da Messina, 1° maggio 1901); e anche in una lettera del 18 maggio scrive: « Non andare a pensare a male [stava preparando un discorso su Garibaldi], che io cerco popolarità, dannunzietà e simili viltà!!! Non disistimarmi. Fu necessità ». Il D'Annunzio è il bersaglio continuo degli sfoghi del Pascoli: in una lettera del 25 feb-

braio 1902, dopo averlo coperto di insulti, così conclude: « Io ti dico sul mio onore e sui miei amori — del campaniletto, dell'altana, di Alfredo Caselli, degli amici Bargei e Lucchesi, di Mariù, della poesia, della mediocrità, delle caramelle Caselli etc. etc. — che i miei *due girovaghi*, la mia *vite*, il mio *ritorno delle bestie* e altri canti di Castelvecchio non li darei per cento Francesche Géraudel e per altrettante pillole Pink del D'Annunzio: e ti giuro, che i posteri mi daranno ragione! » [3] (e in una lettera al Briganti del 18 luglio 1900 chiama Gabriele l'*arcangiolo cattivo*).

Così « poetucolo » è definito il Lipparini, « caro fabbricatore di pensi » il Mazzoni. Poi dà un giudizio della *Partenza del boscaiolo* (nei *Canti di Castelvecchio*, « La scure prendi su, Lombardo »): « Val più ' Lombardo, prendi su la scure ' che tutti i *Poemi conviviali* »; e anche in una lettera del marzo 1904 dichiara: « Eppoi ho voglia di canzoni uccelline, di roba vispa, e l'antichità m'ha un po' seccato ». E trova che Barbaricina gli rammenta Castelvecchio: « Con Mariù l'altro giorno andammo a Barbaricina.... non facendo altro che pensare alla *Via Nova*.... e alle nostre violette dell'anguillara e dell'oliveta ». E sulle innovazioni poetiche di Domenico Gnoli, alias Giulio Orsini, e compagni: « Tu t'interessi della stupida farsa di Roma, che è il naufragio dei critici-poeti d'Italia? G. O. è nome, forse collettivo, del vecchio Gnoli e d'un suo figlio e forse di molti altri, compreso forse lo Stecch., che tiravano giù quel che lor veniva in mente, senza metro e senza senso. Poi mandavano quella roba ai critici-poeti, con strampalate adulazioni; e l'adulazione, mescolata alla gelosia dei detti critici-poeti per questo o per quello, faceva il suo effetto. Il fatto è che sono quattro anni che si dànno d'attorno, con finzioni di persone, di scritti, a Venezia, a Roma.... Hanno tempo da perdere: non è vero? ». E mentre sta compilando la sua antologia *Fior da fiore*, chiede, questa volta al Briganti, e giudica: « Io sono innamorato del Nieri. È de' primi. È superiore e di molto al Fucini. La sua madre che scrive al soldato è immensa » (lettera del 18 luglio 1900).

Come si vede, abbiamo evitato le citazioni di « pascolinità », che ormai hanno fatto il loro tempo; e a nostro parere, il titolo che il Del Beccaro ha dato alla sua introduzione, *Nel segreto di G. Pascoli*, ritiene ancora qualcosa di quella « pascolinità »; tanto meno opportunamente, quanto più è in disaccordo col tono generale di questa introduzione, tutt'altro che pascolineggiante, come sopra abbiamo illustrato.

MARIO PETRINI

HONORÉ DE BALZAC, *Illusions Perdues*, introduzione, edizione critica e note a cura di Suzanne Jean Bérard, Paris, Armand Colin, 1959, pp. XXVIII-259.

È noto che tutte le moderne edizioni della *Comédie Humaine* si rifanno al testo apparso per i tipi dell'editore Furne nel 1843; oppure si richiamano all'esemplare di questa stessa edizione corretto di pugno da Balzac e conservato nella collezione Spoelberch de Lovenjoul. Meno noto è che *Les Illusions Perdues*, titolo che nella edizione Furne corretta abbraccia una serie di tre romanzi (*Les Deux Poètes, Un Grand Homme de Province à Paris* e *Les Souffrances de l'Inventeur*), costituiva inizialmente il titolo esclusivo del primo di questi tre volumi. Infatti *Les Deux Poètes* si chiamarono *Illusions Perdues* nelle loro prime due edizioni, quella Werdet del 1837 e quella Charpentier del 1839; solo nell'edizione Furne Balzac, avendo tolto a questa prima opera l'intero capitolo conclusivo per includerlo invece nel secondo romanzo, coniò il nuovo titolo di *Les Deux Poètes* e si valse invece dell'antico per indicare l'intera serie (e che nell'uso

[3] Il Del Beccaro, nella nota 5 a p. 225 scrive: « Sulla *Francesca da Rimini* del D'Annunzio, cfr. lettera del 5 dicembre 1901 ». Ma tale lettera non è nella raccolta.

corrente si è poi fatto precedere dall'articolo determinativo). Ed era naturale che agisse così, perché quel mirabile capitolo finale *Prémices de Paris* era proprio quello dove si assisteva al disfacimento delle reciproche illusioni di Louise e di Lucien: amputandolo dal volume, il titolo d'*Illusions Perdues* perdeva il suo significato.

L'edizione curata dalla Bérard riproduce il manoscritto di *Illusions Perdues* così come Balzac lo redasse per la prima edizione del 1837; nello stesso tempo, la studiosa ha riprodotto a fronte del manoscritto il testo dell'edizione Werdet, che oggi può essere rintracciato soltanto con estrema difficoltà. Possiamo quindi disporre, in ambedue i casi, di una versione assai più ampia di quella accolta nel romanzo che dal 1843 fu ribattezzato come *Les Deux Poètes* e ridotto alle dimensioni che ancora oggi gli sono proprie. È un manoscritto *calme*, come avverte la curatrice, meno corretto e soprattutto meno rimaneggiato di altri ugualmente conservati nella collezione Lovenjoul: va da sé che si tratta di una « serenità » compositiva molto relativa, se si pensa a quelle che erano le tormentose consuetudini dello scrittore, ed anche questo originale offre una più che sufficiente materia di riflessione a chi ami intrattenersi sulla genesi letterale di un'opera. D'altra parte, l'interesse di questa edizione è accresciuto dal fatto che il testo pubblicato dal Werdet vi è offerto come termine di confronto immediato: e le differenze così notevoli che esso presenta rispetto all'originale già definitivamente corretto confermano che per Balzac bozze e impaginati non erano che un secondo manoscritto che egli rielaborava ancora più profondamente del primo. Se ogni scrittore di talento, messo davanti alla propria opera, non è mai un semplice correttore di se medesimo, Balzac certamente come ben pochi altri *creò* le proprie opere sul manoscritto e sulle bozze. E bene ha fatto la Bérard a collocare in appendice la riproduzione fotografica di un brano del manoscritto, corredata dalle cinque successive versioni tipografiche che Balzac rimaneggiò ogni volta notevolmente prima di decidersi a rilasciare all'infelice proto il suo *bon à tirer*.

La Bérard ha senza dubbio dato prova di molta perizia filologica in questa sua « ricostruzione » del manoscritto originale; e utilmente ha voluto accostare al manoscritto l'edizione Werdet, oltre ad aver fornito un esempio specifico di quel laborioso processo che conduceva dal manoscritto corretto alla definitiva pagina di stampa. La storia delle fatiche della curatrice e dei criteri da essa adottati in questo suo lavoro è tracciata nella introduzione: e noi non staremo qui a riassumerli perché per un tal genere di lavori il giudizio dello studioso può scaturire solo attraverso una attenta e diretta lettura. Anche davanti a questa edizione, si può piuttosto riproporre il quesito ormai tradizionale: siamo di fronte a fatiche di tipo puramente filologico e documentario (accurate quanto si vuole, ma sempre circoscritte all'ambito che abitualmente è loro proprio) oppure esse offrono anche un contributo importante per la comprensione del mondo poetico di un artista? È noto che questi studi diretti a ricostruire l'*histoire intellectuelle* di un'opera hanno in Francia una tradizione molto solida: tanto più meritoria quanto più la si è potuta contrapporre a certi schemi critici di sapore eccessivamente impressionistico. In effetti, quando essi mirano a ricostruire la genesi *interna* di un romanzo, evitando i troppo facili e malsicuri appigli biografici, non compiacendosi del puro dato filologico e non dimenticando mai che il giudizio sull'opera resta in ogni caso affidato soltanto alla sua elaborazione finale, è indubbio che la ricostruzione storico-filologica del testo si pone come premessa molto utile per la comprensione più completa dell'arte di certe pagine dello scrittore. Si tratta, insomma, di nutrire la propria erudizione di dati seri e incontrovertibili e di animarla costantemente con il proprio giudizio critico sul testo (o, per lo meno, di consentire sempre al lettore di formulare questo giudizio attraverso i dati che si forniscono): vi sono, in questo senso, molti buoni esempi anche tra gli studi balzacchiani più recenti e si può dire che il lavoro della Bérard, anche nella sua limitata estensione, tende a battere la stessa strada.

PAOLO RUSSO

FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Modena, Guanda, 1959, pp. 713.

È un'ampia e particolareggiata biografia, condotta col rigore sistematico di una volta, quando imperava l'eruditismo. L'autore (già benemerito degli studi belliniani) vi si mostra un indefesso ricercatore, e soprattutto un indagatore abilissimo del documento, dal quale riesce a trarre tutto quel che esso può dare. Le congetture, s'intende, non mancano, ma sono sempre contenute, senza abuso di falso acume. Ingente lo spoglio di giornali del tempo, di carteggi, di manoscritti, di memorie scolastiche, di vecchi libri; e non piccola parte è fatta all'inedito (ad esempio pp. 93, 169, 238, 438, 567). Ogni angolo della vita del musicista viene esplorato, ogni data perseguita, ogni ambiente che abbia una pur lontana attinenza, ricostruito. Già lo dicevamo, si respira in queste pagine quella temperie austera che fu della cosiddetta epoca positivistica. Con ciò abbiamo lasciato intendere fin d'ora i pregi dell'opera. E anche i suoi limiti.

In realtà vi è a nostro avviso un certo ingombro, un certo infarcimento: troppa la congerie delle cose perché la linea di svolgimento non ne resti turbata. Certo, una biografia che voglia raccogliere tutto — tutto, *l'uomo e il musicista, l'uomo e il poeta*, come usava una volta — non può essere che così: deve dire *de maximis et de minimis*; ma noi vorremmo non certo contestare bensì almeno limitare alquanto l'utilità di tali lavori. Per noi la biografia in tanto è necessaria in quanto giova all'intelligenza delle opere: biografia che sia già un avviamento alla critica, se non addirittura critica essa medesima. Il resto temiamo che sia erudizione e ricerca a sé stanti. « Bellini secondo la storia »! ottimamente; ma non sarà anche in più di un punto secondo la cronaca? Il vocabolo storia, che ricorre piuttosto spesso in queste pagine, è usato sempre in senso angusto e particolaristico: storia in contrapposizione a leggenda, a pregiudizio da sfatare, a inesattezza da correggere. Ma l'*animus* dell'autore quello no che non è storico: non guarda nel fondo, non spazia in lontananza, non scopre nessi interiori. Egli ha fatto seguire ad ogni opera belliniana una larga scelta di giudizi del tempo. Ha fatto bene: si tratta sempre di documenti interessanti e utili. Pure noi avremmo preferito che anche accompagnasse con giudizi suoi propri, iniziando una descrittiva critica. Con quanto diletto e con quanto profitto non abbiamo letto il vecchio profilo, forse un po' immaginifico, ma agilissimo e così significativo del Pannain! *Non erat hic locus?* Ma nei termini più brevi sì che si poteva o richiamarle o compierle per conto proprio, certe valutazioni estetiche.

Similmente avremmo avuto caro che si facesse cenno degli affini musicali del catanese, per esempio di qualche altro operista dell'Ottocento che non sia il solito Rossini, modello sì degli anni giovanili (*Adelson* e *Salvini*), ma anche temperamento, non che diverso, opposto, come lo stesso Pastura giustamente nota. A noi sembra (e valga, s'intende, solo a suggerimento psicologico e non a qualifica storica) che Rossini si possa dire, come l'Ariosto disse del De Sanctis, poeta *poroso*, facile a passare dal riso al pianto, trascorrente, tutto obliato e calato nelle cose; il mondo del Bellini è più limitato, il suo riso è d'imprestito, anche nelle parti idilliche avverti, se non la lacrima, il sospiro.

Ma se il Pastura non ci ha disegnato del Bellini un'immagine, un profilo che ci resti per sempre nella mente, se la sua storia è stata meno interna che esterna, non dobbiamo inferire da questo che egli sia un temperamento freddo e chiuso. Tutt'altro! Ha viva sensibilità, e cento luoghi sono lì a provarlo. Si veda ad esempio con quale vivacità eroicomica rappresenta il duello Antonino Amore-Michele Scherillo (lo Scherillo aveva scritto: — E l'*Ernani* fu camuffato da *Sonnambula* —. Il prof. Amore ne fu colpito: « se ne fece una malattia, una fissazione. Egli non conosceva affatto la musica ma era innamorato di Bellini fino all'idolatria, e in quel *camuffato* sentì un insulto al suo idolo.... E reagì con la foga di cento cavalli lanciati alla carica. La lotta fu disuguale non tanto per penuria di mezzi quanto per diversità di temperamento.... Da un

lato i fulmini della fucina di Vulcano, dall'altro il gelo dell'ironia, la doccia fredda dell'umorismo », p. 264); e con quale fine, intelligente compartecipazione — proprio il contrario di quel che fanno i biografi romanzatori — ci parla dell'amore fra il precettore Bellini e la giovinetta Fumaroli (« le pagine più belle di questo amore giovanile — fatto di sguardi, di sospiri, di rossori, di musica, di poesia, di poche parole e di molti silenzi — non le ha scritte nessun biografo; le scrissero Vincenzo e Maddalena stessi, nella penombra di un salotto rococò, accanto a un pianoforte », p. 603); e soprattutto si veda il cap. XX *Col mio stile devo vomitar sangue*, d'intonazione prettamente musicale, dove il nostro fa davvero le sue prove migliori. Vi si illustra il metodo tenuto dal compositore (quello descritto nella famosa lettera ad Agostino Gallo, sia essa un documento autentico, o non piuttosto, come il Pastura felicemente deduce, rielaborazione tardiva di confidenze ricevute a viva voce); e poiché tale illustrazione è fatta di esempi tolti dagli autografi, possiamo dire di entrar con questo capitolo nel vivo del laboratorio belliniano. Bellini, che la gente suole credere un estemporaneo, fu invece un tormentato, e forse il più tormentato dei musicisti del suo tempo: e il tormento nasceva non già da stentata ricerca melodica, in lui così dotato da natura e insieme perfezionato dai « solfeggi » dello Zingarelli e dagli « studi » suoi propri, ma da quel suo fare sgorgare il motivo da una frase, diciamo, poetica, da uno stato d'animo del personaggio, insomma dal momento drammatico. In ciò appunto consiste il metodo di cui sopra, che partiva dalla sua declamazione ad alta voce dei versi da musicare; e il vivace risentimento del personaggio è comprovato anche da didascalie del musicista stesso (oltre a quelle del Romani) apposte sulle parole o sugli accordi. Così ad esempio il Bellini, ubbidendo al suo demone, dovette rifare l'inno di guerra della *Norma* perché sentiva che il carattere religioso e rituale che in un primo momento voleva conferirgli, mal rispondeva al selvaggio furore del popolo esasperato. « L'inno venne cambiato. Mutò di squilli, di introduzione, mutò di ritmo, mutò di andamento; il convenzionale *Allegro vivace assai* venne sostituito da un *Allegro feroce* ». Ma, come anche la nota religiosa era stata genuina, così, dopo la cadenza in *la maggiore* con cui oggi si suole concludere, l'inno continuava « mutando repentinamente carattere come se, giunti all'apice del fanatismo, gli spiriti dei guerrieri avessero la subitanea rivelazione di un mondo trascendentale » (p. 570). Queste ed altre pagine sono avvicenti in quanto suscitano un forte interesse della genesi artistica.

Altro che frigidezza, dicevamo. Noi crediamo proprio che quanto nell'opera del benemerito studioso non ci è finito di piacere sia da imputarsi, anzi che a temperamento, a certa consuetudine metodologica ereditata dagli storici fine Ottocento, la quale ancora fa sentire il suo peso, specialmente negli ambienti musicali.

RICCARDO RUGANI.

LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, volume primo, *I Libri della Famiglia, Cena familiaris, Villa*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », 1960, pp. 472.

Venendo, senza tema di retorica amplificazione, veramente incontro al desiderio e all'aspettativa degli studiosi, e non dei soli specialisti, il Grayson ci dà il primo volume delle *Opere volgari* dell'Alberti, che sarà seguìto, si spera a breve scadenza, dal secondo, nella nobilissima collezione degli « Scrittori d'Italia ». Ad oggi, nessuno meglio del Grayson era qualificato per questo compito: ne fanno fede gli studi, apparsi in varie riviste e pubblicazioni, che da molti anni egli dedica al suo autore, studi filologici, ma anche di storia letteraria in senso più ampio, e che si trovano indicati nelle note alle Appendici al testo, in fondo all'edizione critica laterziana. Era veramente una lacuna, per riprendere una vecchia espressione, e non solo nel campo dell'erudizione e dell'edizione

testuale, che per un'opera come i libri *Della Famiglia*, per tanti aspetti anticipatori della trattatistica cinquecentesca, e interessanti per la storia *tout coourt*, per la storia del costume, per quella letteraria, per quella della lingua, si fosse ancora costretti a servirci della pregevole ma vecchissima edizione procuratane dal dott. Anicio Bonucci a Firenze nel 1844, solo ritoccata, si può dire, nelle successive edizioni, pur pregevoli, curate da Girolamo Mancini, nel 1908, da Francesco Carlo Pellegrini, nel 1911, rivista quest'ultima dallo Spongano nel 1946.

Il problema del testo critico era già stato prospettato dal nuovo curatore in un articolo apparso in « Rinascimento », III, 1952, pp. 212-31, *Notes on the texts of some vernacular works of L. B. Alberti*, articolo naturalmente ripreso e ampliato col più completo esame dei codici. Il lavoro di ricostruzione del testo odierno, lavoro di cui il Grayson illustra con esemplificazioni giustamente ampie lo svolgimento, lo ha condotto alla conclusione, per noi approvabile, sulla scorta appunto del ragionamento dell'autore, che il testo stesso doveva fondarsi « non su F^1 [un codice della Nazionale di Firenze, contenente fra l'altro tutti e quattro i libri della *Famiglia*, e con molte correzioni autografe dell'autore], ma su quel gruppo di codici che rappresenta una versione alquanto diversa e ampliata ». Si tratta di tre codici della Nazionale (due del sec. XV, uno del sec. XVII), e di uno della Vaticana (contenente i quattro libri della *Famiglia*, del sec. XV, « Bellissimo cod. scritto da mano corsiva e riccamente miniato, soprattutto l'emblema col titolo dell'opera in faccia al f. I*r*, lavoro forse dei copisti di Vespasiano ») dipendenti presumibilmente da un archetipo comune ignoto, X. Il Grayson si è fondato, con particolari ragioni, sul codice Vaticano (indicato con U), tenendo naturalmente presente la lezione di F^1: e ragionevolmente, trattandosi di redazioni diverse, di cui anche la prima importantissima, perché rivista e corretta dall'autore, l'autore ha dato nella sua edizione un apparato « quasi completo di varianti (escluse cioè varianti grafiche e di minimo peso), in modo che in casi di questo genere la nostra risoluzione dei singoli problemi sia evidente al lettore. L'apparato serve anche a due altri scopi: prima di tutto a mettere in evidenza le moltissime differenze tra la prima redazione (F^1) e la seconda (gruppo X); in secondo luogo a far conoscere le più importanti correzioni fatte dall'A. sulla prima redazione (F^1) ». E l'apparato critico infatti occupa quarantanove intere pagine, necessarie per lo studio dell'opera maggiore albertiana.

La stessa cura e chiarezza il Grayson dedica alla *Cena familiaris*, operetta posteriore alla *Famiglia*, già stampata dal Bonucci, e alla *Villa*, opuscolo di cui prima non si aveva alcuna notizia, scoperto e pubblicato dal Grayson sul cod. Pal. 267 della Biblioteca Nazionale di Parma; operetta questa, di grandissima importanza per lo svolgimento dell'Alberti, e come letterato (si allontana da certa ridondanza precedente, pel Grayson piuttosto rettorica, verso uno stile più asciutto e sentenzioso, forse per influenza dello stile di Catone), e come primo fra i fautori di un avvicinamento alla vita rustica, per cui ritornò, primissimo, alla lettura di Esiodo. Il Grayson si mantiene nel campo strettamente letterario-umanistico, per questo « rinnovamento della tradizione dei ' rei rusticae scriptores ' »; ma ci permettiamo di rimandare ad un nostro articolo (« Belfagor », 1951, pp. 651-77, *L'uomo dell'Alberti*), dove sottolineavamo l'importanza storica di questo volgersi dalla ben più complessa attività cittadina, alla calma e al riposo della vita di campagna, per tutta la società italiana, ormai al culmine, si può dire forse già intravedente il suo calare.

Per quanto riguarda la *grafia*, per la quale il Grayson ha messo una *Nota* particolare, condividiamo in pieno le esitazioni dello stesso, per quanto concerne questi testi. È notissima l'importanza dell'Alberti non solo per la letteratura, ma anche per la storia della lingua e più particolarmente dell'ortografia italiana, e il Grayson la sottolinea. Detto questo, sebbene noi non siamo specialisti in materia, né abbiamo direttamente avuto sott'occhio i codici, studiati dal Grayson, ci sembra che questi abbia troppo ceduto alle « esigenze della collana », e abbia avuto troppo « riguardo alla comodità del lettore moderno », per dirla con espressioni sue, e troppo si sia fatto impressionare dalla man-

canza di interi codici autografi dell'Alberti, risolvendosi ad interventi sulla grafia, che ci sembrano troppo numerosi, anche se il Grayson si appoggia all'autorità del Barbi, richiamandosi « alla tradizione invalsa dopo il Barbi, di risolvere, cioè, il problema grafico sul piano del rapporto grafia-suono ». Ammesso « che l'Alberti non fosse indifferente agli aspetti visuali della grafia », perché abbandonarli quasi del tutto in questa edizione? È chiaro che qui non si richiede un'edizione diplomatica; ma per un autore tanto importante nella storia della lingua italiana, dai rapporti italiano-latino fino all'ortografia, e del quale resta un codice non autografo, ma rivisto diligentemente dall'autore, con « preziose » aggiunte e correzioni autografe (come le definisce il Grayson stesso, che vi aveva già dedicato uno studio in « Lingua nostra », XVI, 1955, pp. 105-110), avremmo preferito se non eliminati, almeno limitati questi ammodernamenti. L'abbandono della grafia con *h*, l'ammodernamento delle forme del verbo *avere*, mediante inserimento dell'*h*, la sostituzione di *n* a *m*, o viceversa, davanti a *p* e *b*, la sostituzione di *et* (o del segno corrispondente dei codici) con *ed* davanti a parole comincianti con *e*, con *e* davanti a consonante, la riduzione alla forma moderna delle forme latineggianti, il livellamento delle forme consonantiche semplici e doppie, ci sembra siano casi di importanza ben diversa dalla normalizzazione della grafia di parole come *galleggasse* per galleggiasse, *leggie* per legge, *bisognio* per bisogno, *famigla* per famiglia, tutti casi contemplati e risolti dal Grayson. Le oscillazioni e le singolarità di un testo del Quattrocento, rivisto corretto e aumentato dall'autore, non possono esser considerate alla stessa stregua delle particolarità di un testo del Trecento, o del Duecento, quando il problema dell'ortografia non era ancora arrivato ad una consapevolezza e formulazione teorica. Insomma, per questa parte saremmo stati più conservatori, basandoci per la grafia sul testo di F^1, o anche di U, come il Grayson, pur non occupandosi allora espressamente della grafia, sembrava propenso a fare nel 1952 (vedi il citato articolo dell'anno in « Rinascimento », pp. 228), magari dopo un attento confronto fra la grafia di F^1 e quella di U. Rimandiamo naturalmente il problema agli specialisti: ma crediamo che troppo il Grayson abbia concesso all'uso moderno.

Non ci sembra sia il caso di richiamare l'avvertenza che il Barbi, citato dal Grayson, metteva nella sua Introduzione agli studi raccolti in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni* (1938): ricordare cioè che ogni edizione critica si presenta « come tipo variabile secondo le esigenze dei singoli testi »; pure quel testo della *Famiglia*, anche se non autografo, pubblicato nelle sue particolarità fonetiche, morfologiche, lessicali, sintattiche, avrebbe fornito un documento per una più larga « conoscenza della lingua, che è sì anch'essa compresa in quel mondo e in quella cultura, e continuamente si rinnova nella creazione fantastica, ma ha pure le sue tradizioni a cui nessun autore si sottrae, specialmente in certe speciali epoche dove al fatto linguistico si dà valore e importanza diversa da quella che possa dargli la scienza moderna e lo si fa oggetto di studio per se stesso », per citare ancora parole del Barbi. Non si tratta di conservare « antiquate grafie », *h* non aspirate, *u* per *v*, ma di discriminare fra questi usi tradizionali, e le innovazioni portate dal latineggiare, principalmente, dell'Alberti, con la guida di quelle correzioni e aggiunte autografe, fatte sul codice dall'autore. Il Grayson stesso era stato più cauto e conservatore riproducendo per la prima volta il testo della *Villa*, in « Rinascimento », IV, 1953, pp. 49-53; dove anche accennava a un « adattamento ortografico » di testi non autografi dell'Alberti molto più limitato e prudente (*ivi*, p. 54 e sgg.).

Facciamo qui ancora qualche osservazione particolare. A p. 76, r. 8, la lezione adottata dal Grayson *ritrarrebbe* è un ammodernamento del curatore, o una uniformazione all'uso del cod. U, che preferisce questa forma di condizionale, sull'uso oscillante dell'Alberti (v. n. 13 a p. 397)? Da quanto il Grayson dice a p. 423, riportando le varianti della p. 76 del suo testo, sembra che sia un intervento del curatore, il quale dice che « in tutti i codici » c'era *ritrarria*, in origine una correzione di F^1, di mano dell'autore, « passato » appunto a tutti i codici, quindi anche a U. Si resta incerti: tanto più che in un articolo

di diversi anni fa, quello citato del 1952 in « Rinascimento », affermava che « in U the forms in *-ia, -iano* are no longer to be found ». Così, a p. 171, r. 3, perché ammodernare in *vuol* un chiarissimo *vol*, « aggiunto da mano autografa », secondo la nota dello stesso Grayson a p. 435? Risiamo a quanto dicevamo prima: nell'aggiunta autografa qui contemplata il Grayson ha mutato un *bem saperle* in *ben saperle*, e poi questo *vol* in *vuol*; che non ci sembrano mutamenti della stessa portata.

MARIO PETRINI

SILVIO PELLEGRINI, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, Adriatica Editrice, 1959, p. 210.

Questo libro è la seconda edizione riveduta e aumentata degli *Studi* usciti a Torino nel '37. La dedica a Ramón Menéndez Pidal conferisce al dissenso che il Pellegrini palesa, « in qualche punto », col maestro spagnolo, quel carattere di liberale discussione che deve animare ogni ricerca. Nella postilla a p. 54, con la data 1958, Silvio Pellegrini dichiara di voler legittimare il fatto di aver ripubblicato integralmente, a distanza di ventitré anni, lo studio che apre il volume, *Intorno alle « cantigas d'amigo »*. La tesi dello studioso italiano si può riassumere, pertanto, con le sue stesse parole: « Ritengo che, allo stato attuale delle conoscenze, tutto, se oggetivamente considerato, porti a credere che le *cantigas d'amigo* in volgare gallego-portoghese non sono nate che nel XIII o alla fine del XII secolo ». Questa opinione, espressa nel '30, ripetuta nel '37, rimane in lui immutata anche oggi, dopo la scoperta delle *cancioncillas de amigo mozárabes*, cioè di quei componimenti ricchi di grazia popolaresca, i quali concludono l'ultima delle circa sei strofe monorime delle poesie scritte in un arabo andaluso più dialettale dell'arabo delle *muwaschahas* e chiamate *zéjeles*. Il merito della scoperta spetta agli arabisti contemporanei, che hanno insperatamente dato la mano ai romanisti. Il rinvenimento, in Egitto, nella sinagoga del Cairo, di quei rarissimi testi poetici, è stato l'avvenimento nel quale hanno cercato nuovo appoggio le teorie dei tradizionalisti, il cui più autorevole rappresentante è il Menéndez Pidal. Questi nel suo libro *España eslabón entre la Cristianidad y el Islam*,[1] contrappone il suo punto di vista a quello degli studiosi « individualisti », per i quali la poesia delle nazioni romanze, anche quella di carattere apparentemente più anonimo e popolare, è nata con gli autori, artisticamente coscienti delle opere conservateci. Secondo i « tradizionalisti », forti della predetta scoperta, le origini dei componimenti in questione andrebbero spostate nientemeno che all'epoca dell'emiro Abdallah di Cordova (882-912), e in un territorio in cui vive un popolo bilingue, quello andaluso. L'inventore ne sarebbe Mocaddam o Mohaddam, la lingua quella *aljamiada*,[2] cioè romanza. Quindi la Spagna sarebbe il solo paese di lingua romanza che possieda qualche notizia della sua più antica lirica popolare. È da rigettare, secondo il Menéndez Pidal, l'opinione che vuole derivata da canti latini chiesastici quella forma di canto popolare costituita dalla strofe zejelesca arabo-andalusa. L'influsso arabo non si limiterebbe, d'altra parte, al fatto della sola utilizzazione tecnica di uno schema strofico, ma presenterebbe somiglianze interne nel motivo dell'amore cortese, i cui elementi, nella poesia provenzale, verrebbero a riprodurre quelli che si manifestano negli *zéjeles* di Abén Cuzmán (cordovese, morto nel 1160) che conduceva vita di trovatore errante fin dal 1094, quando Guglielmo IX d'Aquitania non aveva ancora cominciato a poetare. La difficoltà cronologica, avanzata dallo Appel, contro la teoria arabo-andalusa, poggiante sull'argomento che la poesia provenzale esisteva prima ancora

---

[1] Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

[2] *Aljamía* in arabo significa « la straniera » (lingua). Oggi il termine si applica specialmente agli scritti dei « moriscos » in lingua spagnola, ma con caratteri arabi.

che Abén Cuzmán componesse la sua prima canzone, viene a mancare se si tien conto dell'esistenza di modelli più antichi ancora del poeta arabo, al quale toccò in sorte di offrirci il patrimonio più ricco della scuola zejelesca andalusa. Un nuovo giorno!, esclama giubilante Menéndez Pidal, ripetendo le parole iniziali dello *zéjel* di Abén Cuzmán: *Alba, alba es de luz en una día*, verso di uno straordinario arcaismo, con quel *día* femminile. Appare evidente come il genere dell'*alba*, caro ai provenzali, fosse popolare tra i mozarabi dell'Andalusia. Avevano dunque ragione le cronache del sec. XII, attestanti l'esistenza di canti popolari assai antichi in lingua romanza? Questa lingua non è il castigliano. Essa è mescolata di molti arabismi, com'era naturale che avvenisse tra i mozarabi o cristiani viventi nella Spagna musulmana e come capitava ai « moros latinados » che parlavano la lingua dei cristiani, essendo bilingui, com'erano tutti nei secoli IX e X. Il termine *habib*, amico, amato, è un arabismo, usato sempre in quelle poesie in volgare romanzo a conclusione delle *muwaschahas* come espressione più intima e più affettuosa di persone che consideravano la cultura araba come propria.

La possibilità di portare addietro di mezzo secolo o più la datazione delle *cantigas d'amigo* non è stata mai esclusa dal Pellegrini. Essenziale delle sue vedute era e rimane il concetto che « ogni genere, ogni moda, ogni tradizione hanno un'origine individuale ». Non ce lo aveva insegnato questo lo stesso maestro spagnolo, quando aveva affermato che una poesia tradizionale « es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan »? Se l'aggettivo « positivista », col quale il Menéndez Pidal definisce e la teoria del Bédier relativa alle *chansons de geste* e quella degli « individualisti » dovesse avere un valore assoluto, dovrebbe essere applicato anche, dice il Pellegrini, all'affermazione dello studioso spagnolo relativa ai *romances*: « Los admirados romances españoles.... recogidos en los siglos XV y XVI no son restos desfigurados de otros romances hipotéticos perdidos que existieron en edades remotísimas..., sino que son de los mismos siglos XV y XVI » (*Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*). Torna in acconcio il chiarimento che il Croce portò sul concetto di poesia popolare, che consiste principalmente in un atteggiamento dell'animo o in un tono del sentimento e dell'espressione e da non identificarsi mai con la poesia del cosiddetto popolo e con « altre condizioni estrinsecamente e materialmente determinate ». Chi non sa, del resto, che il « tono » di questa poesia, che è unicamente poesia, si fa udire dovunque sorgano « animi così disposti e perciò anche in ambienti non popolari e da uomini non popolani? ». Il Pellegrini respinge ogni tradizione lirica metafisicamente concepita, « quale costante eterna dello spirito spagnolo ». L'opera di un individuo, che ha poetato primamente in una certa maniera, ha trovato consensi, echi, imitatori. Ciò spiega come la moda, che ebbe l'omaggio della corte e dell'aristocrazia, sia potuta scendere, a poco a poco, dai palazzi nelle piazze e nei campi e si sia inserita, alla fine, nell'ambito delle tradizioni popolari. Pertanto ogni reviviscenza fu opera di individui, « venuti in contatto con quei toni e temi e motivi direttamente o indirettamente ». Le vedute del Pellegrini, dunque, dipendono da una posizione teoretica generale, a cui la scoperta delle *karge* non dovrebbe imporre alcun mutamento. Valga a chiarire questa posizione il caso costituito dal suggestivo tema degli occhi verdi, che compare più volte nella lirica di Camões, non come « scaturigine di un sotterraneo filone peninsulare, che di quando in quando qua e là zampilli, ma perché Camões conobbe il canzoniere del trovatore medievale Joan de Guilhade ».[3] L'esame attento delle *karge* mozarabe, fatte dal romanista italiano attraverso la raccolta di S. M. Stern (*Les chansons mozarabes*, Palermo, 1953) lo porta rigorosamente a ribadire la sua tesi, che le *cantigas d'amigo* son nate al principio del secolo XIII o alla fine del XII. Ecco i punti salienti del detto esame: l'indecifrabilità parziale o totale e l'insufficiente intelligibilità di parecchi dei cinquanta testi offerti dallo Stern e l'assenza di

[3] Utile, a questo riguardo, si presenta il rinvio a *Liriche di Luis Camões*, Modena, 1951, a cura del Pellegrini.

contenuto amoroso di alcune di esse *karge*; certe elementari constatazioni, dichiarazioni, imprecazioni sono di ogni età in bocca di donne appassionate, innamorate, infelici; certe espressioni amorose di notevole indeterminatezza, che appaiono nelle *karge*, sono assai lontane « dall'atmosfera usuale delle *cantigas d'amigo*, dalla loro pudica riservatezza e sentimentalità verginale »; nella tenue, vaga rassomiglianza tra le *karge* mozarabe e le *cantigas d'amigo* si potrebbero coinvolgere molti testi francesi, tedeschi, mediolatini ecc.; anche la coincidenza della voce *habibi* da una parte e *amigo* dall'altra, ci riportano nell'ambito del latino classico e di quello medievale, dove appaiono *amicus* e *amica* nel senso di amante, per non dire dei derivati romanzi di quelle voci e dei loro equivalenti nelle lingue extraromanze. Ci troviamo, insomma, in un medesimo terreno culturale, dove una quantità di locuzioni, usi, atteggiamenti sintattici, pur nel loro differente suono da nazione a nazione, sono identici secondo la forma interna. Certi fenomeni espressivi, che si irradiano da un punto di partenza individuale, finiscono, dilatandosi, col diventare cosa di tutti e di nessuno.

Evitiamo, di proposito, d'entrare nelle molteplici questioni trattate negli altri studi, nei quali è ammirevole la dottrina e l'ascesi dell'indagine che ha lo scopo, attraverso la disciplina filologica, la sintesi finale di una verità, umile o grande che possa essere. Basti citare, come esempi di metodo rigoroso, il II e il V studio. Nel II il ricorso ad un concetto reso familiare nel medioevo dalla XIII delle *Heroides* ovidiane (l'immagine della donna amata, vagheggiata dentro il cuore o non solo metaforicamente dipinta o in altro modo figurata) e che s'illumina dei suggestivi squarci lirici di Jacopo da Lentini e del Petrarca, arricchisce di significato il verbo *retraer* e getta nuova luce sulla *cantiga da guarvaya*; il V studio (*Due poesie di Alfonso X*) richiama l'ambiente in cui trascorse la giovinezza il re *sabio* e i suoi rapporti col mondo gallego letterato e chiesastico, dimostrando come anche nel motivo satirico dell'*escarneo* i versi di Alfonso si stacchino dalla « grigia piattezza in cui i trovatori della scuola gallega-portoghese annegano spesso il loro riso al pari dei loro sospiri d'amore ». Vanno segnalati, poi, i profili di Alfonso X e del re portoghese don Denis, suo nipote. Il profilo di costui si riallaccia degnamente allo studio di Cesare De Lollis « Dalle *cantigas de amor* a quelle *de amigo* »,[4] e lo integra. Riguardo ad Alfonso X il Pellegrini ci dà il senso d'una vita e d'una civiltà, presentandoci, con freschezza di notazioni e con vivacità di tratti, la figura di colui che, come re, col suo senso di umanità, rese possibile, nella sua corte, la cooperazione di dotti d'ogni provenienza e fede, mentre, come poeta, celebrando la Vergine, ci evocò la gran « commedia umana », « con realismo senza ambagi, ma non truculento, smussato anzi, come da uno sfondo d'azzurro trapunto d'oro, il manto di Maria alitante sulla terra. Involge egualmente tante vicende diverse un'atmosfera che direi quasi trasognata e che nasce dalla candida fede, dalla certezza aprioristica nell'intervento celeste che può far spuntare un fiorito rosaio dalla bocca del morto monaco devoto, quanto far scendere una candela sulla viola del giullare, se questi con puro cuore la chieda per la sua povera cena: mentre l'inesauribile dovizia ritmica del poeta, rinnovandosi duttilmente a ogni racconto, accompagna e promuove l'andatura di sogno, deducendo all'animo il miracolo come ovvia naturalezza ».[5]

Ben squallido, al confronto, il canzoniere del re don Dionigi, così benemerito rispetto alla storia del Portogallo di cui incrementò l'agricoltura e le attività marinare. Come poeta egli, figlio del suo tempo, legato alla tradizione trovadorica, trapiantata nel territorio gallego-portoghese che culturalmente nei secoli XIII e XIV costituisce un unico panorama, « è un accademico dell'amore e tratta l'amore come un'arte, nella quale tanto

---

[4] In *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, Firenze, 1947, a cura di Silvio Pellegrini.

[5] Il brano illustrativo del Pellegrini si riferisce a quella parte dell'opera poetica di Alfonso X che si intitola *Cantigas de Santa Maria*, edita dall'Accademia spagnola.

più si mostra valentia quanto più si mostra patire ». Sottili invenzioni, graziose e dolci parole costituiscono, precisamente, dice il Pellegrini, riprendendo l'antica definizione del Marqués de Santillana nella celebre epistola letteraria al connestabile di Portogallo, l'attrattiva del regale canzoniere. Ma l'amore in esso è ombra pallida e vaga, non realtà definita e colorita, la dama una categoria, non una creatura: così gli imponeva l'estetica che governava la lirica contemporanea del mondo occidentale, cioè « un ideale d'espressione astratta, generica, schematica, scolasticamente quintessenziata ». Letteratura d'imprestito, insomma, che, ben dice il De Lollis, « pur come tale, anzi proprio perché tale, ben sopperiva alle esigenze della vita fittizia di corte, una corte, bene inteso, non così raffinata ed esigente come quelle della Francia meridionale ai bei tempi che precedettero la crociata albigese ».

Lo studio del Pellegrini su Don Denis giunge, con rigore di metodo, a respingere la vecchia contrapposizione delle *cantigas d'amor* alle *cantigas d'amigo* nel canzoniere del re, anche se queste sono improntate a una verità « cui debbono quell'aria schietta e ingenua che le ha fatte dire popolari ». Così è da rilevare la squisitezza delle pastorelle, che hanno fatto pensare all'arte dei miniaturisti, e alla gentilezza dei madrigali. Sostanzialmente, anche le *cantigas d'amigo*, presentano gli stessi artifici e la stessa scarsezza d'immagini delle *cantigas d'amor*, genere affine alla lirica cortese provenzale, mentre le prime sarebbero sorte sul ceppo della poesia popolare indigena. Ma ormai, nel mutato clima filosofico-critico europeo, che già da un pezzo ha demolito le vedute romanticheggianti di coloro che ritennero le *cantigas d'amigo* derivate dall'influsso di canti « sbocciati collettivamente sulla bocca del popolo per arcana virtù », non c'è più chi creda seriamente a tale « popolarità ». Il centro di gravità della controversia, grazie soprattutto alla filologia moderna, si è alquanto spostato, sostituendo all'aggettivo *popolare*, quello più adeguato di *indigeno* o *nazionale*. Sgombrato il terreno dal principio di carattere naturalistico, possiamo ormai dedicarci con più libertà e scienza a studiare i rapporti tra i due tipi di *cantigas*, a individuarne meglio i temi, la cronologia e, insomma, a delineare un quadro dinamico, non statico, di circa un secolo e mezzo di tradizione trovadorica nella penisola iberica.

MARIO PINNA

È scomparso a Roma la sera del 14 luglio 1960 Federico Chabod, il nostro migliore storico, senza comparazione. Egli era nato ad Aosta il 22 febbraio 1901, da vecchia famiglia valdostana. Era accademico corrispondente dei Lincei dal 1948, nazionale dal 29 novembre 1956. Nel prossimo fascicolo Egli sarà commemorato degnamente. Intanto valga questo annunzio ad esprimere l'aspro cordoglio della direzione e della redazione.

LIBRI RICEVUTI

Il direttore rivolge viva preghiera agli amici e ai lettori di « Belfagor » di non sollecitare recensioni o annunci che portino la sua firma. In certe giornate laboriosissime, cotali richieste fanno l'effetto di un'ingiuria, quasi che il direttore sia un improvvisatore o un banditore. Il direttore è Luigi Russo, il quale ha anche lui i suoi lavori a cui attendere e non può passare la sua attivissima giornata a stilare giudizi su manoscritti o su libri, anche se si tratta di amici.

Tutti hanno furia di passare alla storia, ma almeno il direttore che è sulla soglia della vecchiaia ha maggior diritto di attendere a qualche sua opera privata ed affidare ai collaboratori la redazione di alcuni giudizi. Del resto tali giudizi redazionali sono vivamente discussi prima, e approvati dal direttore.

Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, pp. 443. — Utile raccolta di autobiografie. Però il curatore doveva essere più esigente per la precisione delle date di nascita: alcuni, specialmente donne, la tacciono, altri la alterano. Questa lacuna sminuisce il valore commerciale dell'opera. La data di nascita è molto importante per uno scrittore; chi la tace, o chi la altera, è segno che non si sente scrittore e non degno di passare alla storia.

G. B. Angioletti, *I grandi ospiti*, Da Omero a Einstein, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 299, con 54 tav. f. t.

Antologia della critica letteraria, a cura di M. Fubini ed E. Bonora, settima ediz. aumentata, Torino, Petrini, 1960, voll. 4, pp. XVI-685, 674, 907, 547. — In questa edizione si è aggiunto ai tre soliti un quarto volume, a cura di Ettore Bonora, *Il Novecento*, seguìto da una scelta di scritti teorici sulla critica.

Antologia della letteratura italiana, a cura di Angelo Gianni, Mario Balestrieri, Angelo Pasquali, vol. I: *Dalle Origini al Cinquecento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, pp. 1164.

Antologia di scrittori garibaldini, a cura di Gaetano Mariani, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 354.

Atti della Costituente sull'art. 7, a cura di di Aldo Capitini e Piero Lacaita, Manduria, Lacaita Editore, 1960, pp. 614. — Annunziamo questo volume, insieme con l'altro, Giovanni Pioli, *La religione di Gesù e la Chiesa romana*, editi da un coraggioso editore di Manduria di Taranto. Piero Lacaita non è un discendente da quel Giacomo Lacaita che pur nacque a Manduria, e fu esule in Inghilterra, dove si sposò ed ebbe un figlio Carlo, il quale ultimo morì ufficiale britannico in Italia. durante la prima guerra mondiale. Di Giacomo Lacaita noi abbiamo fatto cenno nel nostro volume *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*: fu uomo fortunatissimo, intelligentissimo e colto, e diventò ben presto anche un grande finanziere, poiché seppe investire bene capitali a Firenze, nel periodo in cui Firenze era capitale. Questo Giacomo aveva una villa famosa a Ravello, una tenuta a Leucaspide a Taranto, ove visse gli anni della vecchiaia, e ove ospitò imperatori e regine. Su Giacomo Lacaita esiste una monografia scritta dal figlio Carlo, dal titolo *An italian englishman: sir James Lacaita*. Il nostro giovane editore è invece dei Lacaita rimasti a Manduria, e non è l'erede delle ricchezze del senatore Lacaita, le quali sono rimaste agli inglesi. Il giovane Lacaita ha intrapreso da alcuni anni una serie di pubblicazioni, dove è chiaro il suo atteggiamento laico, e di socialista radicaleggiante. Il volume di *Atti* sull'articolo 7 raccoglie i documenti di una vicenda ormai abbastanza nota in tutti i suoi particolari; e cioè, dopo una prefazione, un'introduzione, tre note aggiuntive sull'atteggiamento del partito comunista, sul caso del sindaco-ex-ecclesiastico, sull'atteggiamento dei laici: I patti lateranensi, gli Atti dell'Assemblea Costituente sull'art. 7 (resoconti, sedute, note, bibliografie, indici vari). (L. R.).

Antonio Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Milano, Parenti, 1960, pp. XXVIII-565.

Giuseppe Gioacchino Belli, *Alcuni sonetti romaneschi*, ridotti in lingua italiana da Luigi Falcucci; Id., *Seconda raccolta*, Pisa, Tipografia Moderna, 1958, pp. 31, 1959, pp. 31. — Notevole impegno di un vecchio appassionato della poesia; ma, anche per la vicinanza e la possibilità di comprensione del dialetto romanesco del Belli, si sente di più l'impossibilità di una traduzione. Del Falcucci segnaliamo anche i *Nuovi epigrammi e pensieri vari*, lettura per adulti, Pisa, 1960.

Luciano Bianciardi, *Da Quarto a Torino*, Breve storia della spedizione dei Mille, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 203.

Ettore Bonora, *Stile e tradizione*, Studi sulla letteratura italiana dal Tre al Cinquecento, Miano-Varese, Cisalpino, 1960, pp. 150.

Maria Brandon Albini, *Sicile secrète*, avec 105 héliogravures et une carte, Paris, Horizons de France, 1960, pp. 158.

Il Caffè, a cura di Sergio Romagnoli, Milano, Feltrinelli, « Collana di periodici italiani e stranieri », 3, 1960, pp. LIV-583.

Delio Cantimori, *Prospettive di storia eretica italiana del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960, pp. 125.

Giosue Carducci, *Lettere*, vol. XXI (1901-1907), Bologna, Zanichelli, Edizione nazionale, 1960, pp. 311. — Già si è parlato di questo volume, avuto gentilmente in bozze dalla Zanichelli.

Lanfranco Caretti, *Le carte alfieriane della raccolta Cora. Catalogo e testi*, Edizione in 150 copie numerate a cura dell'Istituto di Letteratura Italiana dell'Università di Pavia, Pavia, 1960, pp. 67. — Riportiamo la Premessa del Caretti: « Nell'archivio dei marchesi Colli di Felizzano erano custodite le lettere di Vittorio Alfieri alla sorella Giulia e al cognato conte di Cumiana, unitamente ad altro interessante materiale alfieriano. Questi documenti, fondamentali per una nuova edizione dell'*Epistolario* del poeta, non erano mai stati esaminati né, tanto meno, pubblicati sino a quando Emilio Bertana non poté vederli e servirsene, molto parzialmente per altro, ai fini della stesura della sua « Vita » dell'Alfieri. Dopo il Bertana, la raccolta dei Colli di Felizzano continuò a giacere, inesplorata, nell'Archivio di famiglia donde la trasse, acquistandola, Luigi Cora, ammiratore dell'Alfieri e delle sue opere. — L'iniziativa, altamente benemerita, salvò da sicura dispersione queste importanti carte. Era, infatti, precisa intenzione del Cora mettere a disposizione degli studiosi le lettere alla sorella e al cognato illustrandole e stampandole personalmente. A questo scopo aveva già iniziata l'accurata trascrizione degli autografi. Avverse circostanze gli impedirono di condurre a termine il disegno accarezzato. E dopo la sua scomparsa, il figlio Galeazzo ha con grande liberalità affidato alle mie cure la pubblicazione, in un primo tempo, delle lettere alla sorella; ed ora mi ha incaricato di curare un « catalogo » completo della raccolta paterna e di dare contemporaneamente alla luce tutte le lettere del poeta rimaste ancora inedite. — Viene così realizzato, per desiderio del figlio, il progetto di Luigi Cora alla cui memoria questa pubblicazione è dedicata ». Le lettere alla sorella furono già pubblicate dal Caretti nel 1951, a Firenze; qui se ne dà un « catalogo » con una nota descrittiva e bibliografica di ciascuna; del gruppo delle lettere al cognato, il Caretti pubblica ora, con le stesse cure, « tra inedite e restaurate, venti nuove lettere ». Seguono ricevute e istruzioni, Lettere di Elia, lettere della contessa di Albany, Carte varie. È evidente l'importanza fondamentale di questa pubblicazione per l'edizione « ormai prossima » dell'epistolario alfieriano. (M. P.).

Carlo Cattaneo, *Scritti filosofici*, a cura di Norberto Bobbio, Firenze, Le Monnier, 1960, voll. 3, pp. LXIX-496, 379, 444.

Civiltà letteraria, antologia della letteratura italiana, vol. III: *Ottocento e Novecento*, a cura di Francesco Tropeano, Milano, Signorelli, 1960, pp. 1200.

La civiltà veneziana del Settecento, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 288, con 24 t. f. t. — Il volume, edito con la ricca eleganza consueta di questa collana dalla Casa Sansoni, comprende i seguenti saggi: D. Valeri, *Il mito del Settecento veneziano*; A. Fanfani, *Il mancato rinnovamento economico*; M. Berengo, *Il problema politico-sociale di Venezia e della sua terraferma*; G. Damerini, *La vita privata e la vita sociale*; A. Vecchi, *La vita spirituale*; A. Della Corte, *La musica*; M. Marcazzan, *La letteratura e il teatro*; A. Chastel, *Il Settecento veneziano nelle arti*; R. Maggio Della Rocca e M. F. Tiepolo, *Cronologia veneziana del Settecento*.

Girolamo Comi, *Sonetti e poesie*, con uno scritto di Arnaldo Bocelli, Milano, Ceschina, 1960, pp. 102.

Gian Carlo Conti, *Il profumo dei tigli*, poesie, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 136.

Gianfranco Corsini, *America allo specchio*, Bari, Laterza, 1960, pp. 199.

La cultura italiana del '900 attraverso le riviste, I, « *Leonardo* », « *Hermes* », « *Il Regno* », a cura di Delia Frigessi. Torino, Einaudi, 1960, pp. 654.

Benjamin Farrington, *Scienza e politica nel mondo antico*, Milano, Feltrinelli, 1960, UE, pp. 219.

Lanfranco Fiore, *Le esplorazioni geografiche dei Greci*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 174, con 16 t. f. t. e VII carte geografiche.

Giuseppe Giacalone, *Ugo Foscolo*, Roma, Armando Editore, 1960, pp. 99. — Dello stesso autore, *Boccaccio minore e maggiore*.

Il giornale letterario in Italia, Mendrisio, Ed. « La Scuola », 1960, pp. XIV-242. — A cura di Bixio Candolfi, con una Presentazione di Aldo Borlenghi, si raccolgono sei interessanti articoli sul giornalismo letterario dalle origini al Cinquecento ai nostri giorni, con la firma di A. Soldini, P. Fontana, B. T. Sozzi, F. Ulivi, G. Ferrata, P. Fontana e A. Soldini.

PIERO GOBETTI, *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, « Opere complete di P. Gobetti », 1960, pp. LI-1095. — Su questo volume torneremo nel prossimo fascicolo.

VIRGILIO GIOTTI, *Appunti inutili (1945-1955)*, seconda serie, Trieste, Lo Zibaldone, 1959, pp. 90. — Sempre dello Zibaldone già abbiamo annunciato la rinnovata edizione della *Vita di mio marito* di Livia Veneziani Svevo; e nel numero di settembre apparirà molto probabilmente un articolo del direttore su Svevo.

VINCENZO GOLZIO, *Seicento e Settecento*, seconda edizione, Torino, UTET, 1960, tomi 2, pp. 1506, con 6 tavole a colori e in rotocalco e 676 illustrazioni nel primo tomo, 10 tavole e 399 illustrazioni nel secondo. — La magnifica opera, che fa veramente onore all'editoria italiana, fa parte della « Storia dell'arte classica e italiana », ed è divisa, per i due secoli, in varie sezioni: architettura, scultura, pittura, le maggiori, e varie interessantissime sezioni minori: l'urbanistica, la scenografia, la musica barocca, l'arte del giardino, le arti minori del Sei e Settecento, la diffusione dell'arte barocca in Europa. Completano i due bellissimi volumi una aggiornata Bibliografia generale e particolare, un Indice degli artisti, un Indice dei luoghi e dei monumenti, Aggiunte e correzioni, un elenco delle tavole fuori testo.

AUGUSTO GUZZO, *Giordano Bruno*, Torino, Edizioni di « Filosofia », 1960, pp. 275.

LUIGI INCORONATO, *Il governatore*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 203.

PAUL KLEE, *Diari 1898-1918*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. XVII-424. — In questa stessa collana: KARL JASPERS, *La bomba atomica e il destino dell'uomo*; LEONE TROZKIJ, *Diario d'esilio 1935*; GIACOMO NOVENTA, *Nulla di nuovo*.

DAVID HERBERT LAWRENCE, *Tutte le poesie*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1959, voll. 2, pp. XL-2372. — Di questo insigne scrittore inglese, sempre per le cure di Piero Nardi, devono uscire complessivamente tredici volumi; a parte, sempre a cura di Piero Nardi, è uscita la *Vita* del Lawrence. Questa silloge di tutte le poesie è notevolmente arricchita anche nei confronti della raccolta uscita in Inghilterra, e quindi questa italiana è la più ricca in assoluto. Il Nardi pubblica il testo inglese, naturalmente, con a fronte la traduzione, in prosa ritmica, rendendo con molta evidenza il movimento originale delle liriche. Egli ricorda un giudizio di Eugenio Montale, il quale ha asserito che « dei due geni della letteratura di lingua inglese, quale T. S. Eliot, e D. H. Lawrence, il super-genio resta il secondo ». Anche soltanto a sfogliarla qua e là, si apprezza la grande ricchezza immaginativa di questo poeta e profeta, come è stato detto, del sesso; e oggi bisognerebbe che i suoi volumi andassero per le mani di tutti. Intanto ricordiamo che è stato pubblicato il volume primo della *Vita di D. H. Lawrence*, di Piero Nardi, il terzo volume dei *Romanzi* (*La ragazza perduta, La verga di Aronne*), il quinto (*La prima Lady Chatterley, La seconda Lady Chatterley, L'amante di Lady Chatterley, A proposito de « L'amante di Lady Chatterley »*), un volume di *Racconti*. — Ricordiamo che il Nardi è l'autore di tre grandi biografie, sul Fogazzaro, su Boito, e su Giacosa; se è discutibile l'ampiezza data alla vita del Giacosa, nella quale è però rievocata tutta una storia familiare, fin dal lontano Settecento, questa dedicata al Lawrence è un'esemplare biografia, che riesce utile non ai soli anglicisti, ma a tutti quelli che si occupano di letteratura contemporanea. Noi ci auguriamo che presto sia completata la traduzione di tutte le opere del Lawrence, annunziata nell'interno del frontespizio. (L. R.).

GEORGES LEFEBVRE, *Napoleone*, presentazione di Armando Saitta, Bari, Laterza, Collezione storica, 1960, pp. XV-746.

JAMES H. LEUBA, *La psicologia del misticismo religioso*, Milano, Feltrinelli, pp. XII-399.

DIEGA LO PRESTI RUSSO, *Li jorna nostri nni lu surfaru culati*, Caltanissetta, Lussografica, 1960, pp. 41. — Ci sono avvenimenti nella storia di ognuno di noi che valgono non solo a determinare intime, profonde trasformazioni, ma spesso a mettere in luce le nostre effettive vocazioni. E l'avvenimento, l'« occasione » che diede a Diega Russo la possibilità di mettere a fuoco la serietà del suo impegno umano e la sua autentica vocazione poetica ce la indica lei stessa, con mirabile spregiudicatezza, nella « Premessa » alla breve raccolta di poesie in vernacolo che ha pubblicato, in assai elegante veste tipografica, sotto il titolo *Li jorna nostri nni lu surfaru culati* (i giorni nostri fusi nello zolfo): l'incontro, nel lontano 1944, cioè con Giacomo Lo Presti, tenace combattente per una società nuova, organizzatore instancabile e coraggioso dei lavoratori agrigentini, e che sarà il futuro compagno della sua vita. Giacomo Lo Presti le ha insegnato a lottare « per un mondo di giustizia e di verità », e questo insegnamento ha effettivamente sostanziato l'impegno poetico di Diega Russo. Poesia « sociale », dunque, la sua? Nella valutazione di un autore bisogna andare cauti con le definizioni perentorie, spesso assurde, se non del tutto ingiuste. Perché se è vero che il tono sociale prevale assolutamente in questa breve raccolta di liriche della Russo; se è vero, come lei stessa ci tiene a sottolineare, con cristallina lucidità, che i suoi versi « narrano la tragedia della zolfara e del feudo », è pur vero che traspare, in modo troppo scoperto, una delicata vena sentimentale (*Stu ritrattu ca ora iu ti dugnu / sarbalu strittu strittu a lu to' cori, / sta attentu ntra un casciuni' un lu jttari*), e un gusto finissimo del paesaggio. Il che è altamente positivo. I vari componimenti acquistano così un tono vario che li salva, quasi sempre, dalla monotonia, o, peggio, dalla retorica tribunizia, che pur prende

un po' spesso la mano all'autrice con una violenza di linguaggio che, se può convincerci come militanti rivoluzionari, ci lascia perplessi come lettori di poesia. Non solo, ma espressioni come « razza assassina », « c'è na cosca di latri e assassini / ca l'addifenninu a sti farabutti » ecc., la spingono su un terreno estremamente pericoloso: la prosaicità. Sono convinto che tale insidioso pericolo — che rende la raccolta crudamente di parte —, sfugge alla Russo, con tanta umana prepotenza trabocca dall'animo suo il canto di dolore per gli umili, per i diseredati, per i zolfatari, per gli oppressi, e con altrettanto sdegno, direi con ferocia, scaturisce, nello stesso tempo, l'odio irriducibile contro i padroni, i succhioni, i vili. Ciò le fa perdere sovente quel tono medio proprio di ogni opera di poesia, e che è necessario a rendere pensoso *ogni* lettore. Ma queste considerazioni toccano appena il nostro giudizio che rimane altamente positivo. Gli otto componimenti della raccolta, che vanno dal 1944 al 1959, si accentrano tutti, meno il sonetto iniziale « Pumiddu », in un nucleo poetico compatto, si sciolgono tutti in canto disperato di redenzione delle plebi oppresse, che raggiunge momenti di potente coralità come in « Fimmini lottamu pi la paci »: *Fimmini, si vuliti ca li figghi, / li mariti, li frati / nun morinu ammazzati / né nni li guerri, né nni li surfari, / si vuliti la paci nni lu cori, / senza soffriri chiù miseria e fami, / a la spadda di l'omini lottamu, / pi lu pani, / pi la terra, / pi la casa. / Facemu un frunti, / damunni la manu, / fimmini di Sicilia e di l'Italia.* Uno dei componimenti di maggior rilievo è « Pi li morti di Mussumeli », dove la nota paesistica, d'una edenica serenità, si fonde perfettamente con quella umana, e l'autrice raggiunge una *medietas* di tono veramente incomparabile: *Stu chianu granni quannu ciurisci / si jnchi di spichi e di faviani, / li ciuri bianchi di li minnulicchi / tutti s'annacanu a lu vinticeddu: / cantanu aceddi, ridi lu suli / mmenzu lu biancu di li olivi / e svulazzannu di ciuri a ciuri / joca nni l'aria la farfalledda. / Quannu la luna s'affaccia ncelu / pari ca l'arbuli jocanu ntunnu, / pari ca fannu l'ammucciareddi / comu carusi senza pinsera. / Canta lu griddu nni tanta paci.* (Questa grande pianura quando fiorisce — si riempie di spighe e fave verdi, — i fiori bianchi dei piccoli mandorli — tutti si cullano al venticello — cantan gli uccelli, ride il sole — in mezzo al bianco delle foglie degli ulivi — e volando da un fiore all'altro — nell'aria volteggia la piccola farfalla. — Quando la luna sorge nel cielo — sembra che gli alberi facciano un girotondo — sembra che giochino a nascondino — come ragazzi spensierati. — Canta il grillo in mezzo a tanta pace). A tanta maestà, a tanta paradisiaca bontà della natura si contrappone la miseria degli uomini: *ma lu suli nun trasi nni li casi / pirchì su grutti umiti e accuppusi, / nun trasi mancu nni lu vostru cori / pirchì l'aviti niuru di duluri* (ma il sole non entra nelle case — perché sono grotte umide e oppressive, — non entra nemmeno nel vostro cuore — perché l'avete nero dal dolore). E l'immagine felicissima del palazzo del principe Lanza di Trabia, simile ad « *un briganti misu a lu passu / nni lu paisi di Mussumeli* » le case del quale paese « *sunnu a munseddu sutta a lu palazzu* », ci ricorda, per felicità d'immagini e potenza espressiva, la pagina manzoniana del minaccioso e lugubre palazzotto di don Rodrigo. Autentico capolavoro è la lirica « Luttu », la più breve, ma la più fusa, la più ispirata, oserei dire, della raccolta, assieme all'altra « La Paci », e dove ogni immagine si risolve in purissima poesia: *Sutta lu sciallu niuru ncuppulatu / sbampanu l'occhi sicchi di duluri; / china è la casa di genti dulenti / ma l'occhi d'idda nun vidinu nenti. / Taglianu l'aria / e parinu luma / pi fari lustru dintra a la surfara / unni carni di surfaru si trova / lu figghiu seppellutu di na frana. / Scavanu, l'occhi, / arrassanu li petri, / ca manu d'omu nun potti arrassari, / e spincinu la testa di lu mortu / ed a lu pettu l'appoianu gentili.* L'immagine della mamma del zolfataro sepolto dalla frana, come intarsiata in un bassorilievo, supera gli angusti confini di semplice protagonista di un fatto esecrando, e assurge, con quegli occhi « *sicchi di duluri* » che « *scavanu* » e « *arrassanu li petri, / ca manu d'omu nun potti arrassari* », a mito, a simbolo, simbolo di un mondo che soccombe ancora, ma che porta nella sciagura i segni della prossima vittoria, che guarda il Male non più con aria di rassegnazione, ma di sfida. Diega Lo Presti Russo annunzia una prossima raccolta di poesie in lingua. Siamo certi che si imporrà all'attenzione della critica ed occuperà il posto che le compete fra i nostri migliori poeti contemporanei. (Pasquale Tuscano).

Su questo volumetto, di cui demmo notizia in « Belfagor » nel marzo scorso, sono apparse varie recensioni: segnaliamo quelle del *Giornale di Sicilia* del 4 e 14 maggio a firma N. G., dell'*Ora*, del 30-31 maggio, a firma Leonardo Sciascia (e sullo stesso giornale già un corsivo del 29-30 aprile); questa di Pasquale Tuscano era apparsa sull'*Ora socialista*. (N. d. D.).

Luigi Malagoli, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 80. — In poche pagine il Malagoli riassume il succo migliore dei suoi studi leopardiani. Non possiamo dare completo giudizio, perché la copia pervenutaci manca del primo sedicesimo.

Stéphane Mallarmé, *Ouverture ancienne d'Hérodiade*, a cura di Nicola Di Girolamo, Siena, Maia, 1959, pp. 135.

Franco Mancini, *Todi e i suoi castelli*, pagine di storia dell'arte, Città di Castello, 1960, pp. VIII-428.

Alessandro Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di Giovanni Titta Rosa, 1959, pp. XVII-318. — La Stamperia Capriolo e Massimino ha voluto rendere omaggio a quello che è stato l'antenato di questa tipografia, quel Giuseppe Redaelli, che, insieme al socio Vincenzo Guglielmini, iniziò ai primi di novembre del 1840 la stampa a dispense dei *Promessi sposi*. Si tratta dell'edizione che va

sotto la nota dicitura di « edizione del '40 ». È nota la vicenda giudiziaria del Manzoni col Guglielmini, da cui il Redaelli si staccò nel 1843: ed egli personalmente continuò a godere la stima del grande scrittore lombardo, ed ebbe da lui l'incarico di fiducia di riaprire nel '45 le associazioni all'edizione illustrata, e a quella delle « Opere varie », che proprio in quell'anno, con la seconda edizione del romanzo, si andavano stampando per la prima volta nella tipografia in contrada San Pietro all'Orto n. 16. Nel presente volume c'è una dotta e acuta prefazione di Giovanni Titta Rosa, e poi un commento a piè di pagina di tutti i versi del Manzoni, dalle prime poesie, dall'adolescenza alla vigilia della conversione, agli *Inni sacri* e alle altre poesie religiose. Vi sono poi le odi civili ed i cori. Una parte terza comprende delle poesie pochissimo note del Manzoni, di cui diamo qui l'elenco: *Contro il p. Gaetano Volpini*; *Epigramma su G. B. Giovio*; *All'unico tragico improvvisatore* (che è l'aretino Tommaso Sgricci), che manca anche nella raccolta di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti; *Il canto XVI del Tasso*: notevole la prefazioncina di notizie curiose sull'antipatia del Manzoni per il Tasso, quando si ricorda che anche G. B. Nicolini, in una fiera discussione fiorentina, dopo aver taciuto, addolorato, uscì a dire: « Andavo pensando fra me, che, se il Tasso è quel minchione che dite voi, non so più chi mi sia io ». Ma il Manzoni in verità non fu implacabile col Tasso; gli rimproverava di aver impiccinito il più grande soggetto di epopea, ma al tempo stesso riconosceva che era il solo poeta del '500 che si fosse salvato dalla generale corruzione. Questo *Canto XVI del Tasso* è una specie di parodia del canto XVI della *Gerusalemme*, improvvisata quasi per celia, nell'estate del 1817, negli « ozi beati della villa Trotti », sul lago di Como, come attesta lo Stoppani. Le altre poesie sono: *Perplessità* (« Tu vuoi saper s'io vado.... », versi da noi riportati anche nel commento ai *Promessi sposi*, dove c'è la parodia delle strofette del Metastasio); *A Carlo Porta*; *Al signor Francesco Hayez*; *Accademico dei sepolti* (quattro versi di ringraziamento per la nomina, e che qui desideriamo riferire: « Manzon qui giace, — nei suoi versi involto, — veramente accademico sepolto. — Manzon, tra i dotti di Volterra accolto, — Prima che morto, giace ivi sepolto »); *Ottava a Tommaso Grossi*; *A Gaetano Cattaneo*; *Versi ad Angelica Palli*; *Per una iscrizione a Francesco I d'Austria*; *Quadretto di famiglia*; *Versi su Vincenzo Monti*; *Gibigiana*, dove notiamo il verbo « gibigianando va »; *Sull'epigrafe del generale Bubna*; *Pubblicità d'autore*; *Notizie sul Vocabolario*; *A Maria Dandolo*; *Di se stesso*; *Poesie latine*. Segue un'Appendice di poesie attribuite a Manzoni. Il volume, stampato in 1500 esemplari non venali, è stato offerto alla Banca Commerciale Italiana. L'edizione fa onore alla Stamperia Capriolo e Massimino. (L. R.).

Franco Alasia e Danilo Montaldi, *Milano, Corea*. Inchiesta sugli immigrati, prefazione di Danilo Dolci. Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 328.

Georges Mounin, *Savonarole*, Parigi, Le club français du livre, 1960, pp. 206.

Giulio Natali, *Fronde Sparte, saggi e discorsi (1947-1959)*. Padova, Casa Edit. Dott. Antonio Milani, 1960, pp. 265.

Gioacchino Nicoletti, *Sul diritto alla residenza*, ricerche e studi, Milano, Giuffrè, 1960, pp. 130.

Gino Nogara, *Oro di paglia*, Caltanissetta, Sciascia, 1960, pp. 33.

Notizie introduttive e sussidi bibliografici, parte seconda, 2ª ed. riveduta e accresciuta, a cura di Renzo Frattarolo, Milano, Marzorati, 1959, pp. 554.

Giacomo Noventa, *Nulla di nuovo*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 316. — Sono saggi usciti già su una rivista fiorentina, e ora raccolti in volume. Precede un'Introduzione, del 1950, intitolata « Discorso su Carlo Levi e sulla situazione spirituale italiana »; vi si parla a lungo dei libri del Levi. Poi vi sono raccolti i saggi « Principio d'una scienza nuova », scritti nel 1934-35. I tre idoli filosofici, e polemici anche, del Noventa, sono sempre Croce, Gentile, e Pareto. Per ora ci limitiamo a dare questo annunzio. È uno scrittore che va letto attentamente, se gli si vuol rendere giustizia; questi scritti apparvero in una rivista intitolata « La riforma letteraria » che si pubblicava a Firenze. Il Noventa ebbe un atteggiamento politico molto singolare: egli condannava insieme fascismo ed antifascismo e questo si spiega con il suo cattolicesimo di veneto. Sono notevoli i *Versi e poesie*, pubblicati nel 1956 da « Comunità », con prefazione di Geno Pampaloni. Il vero nome del Noventa è Giacomo Ca Zorzi; era nato a Noventa di Piave il 31 marzo 1898; è morto a Milano il 4 luglio 1960. (L. R.).

Aldo Palazzeschi, *Vita militare*, Padova, Rebellato, 1959, pp. 84.

Luigi Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, 2ª ediz., Bologna, Zanichelli, 1960, pp. xx-295.

Boris Pasternak, *L'ultima estate*, Milano, Lerici, 1959, pp. 108.

Platone, *Simposio*, Torino, Boringhieri, 1960, pp. 112.

Platone, *Lettere*, Torino, Boringhieri, 1960, pp. 120.

Franco Pool, *Desiderio e realtà nella poesia del Tasso*, Biblioteca di cultura, Padova, Liviana Editrice, 1960, pp. 155.

Giacomo Rosapepe, *Inquisizione addomesticata*, Bari, Laterza, 1960, pp. 171.

Romain Rainero, *Il risveglio dell'Africa nera*, Bari, Laterza, 1960, pp. 405.

STEVEN RUNCIMAN, *La civiltà bizantina*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 374, con 16 t. f. t.

RUSTICHELLO DA PISA, *La 'hitarra der passatista*, Poesie e poemetti in vernacolo pisano, Pisa, Giardini, 1960, pp. 98.

CARLO SAGGIO, *Catullo Cicerone Virgilio*, Alpignano, A. Tallone Editore-Stampatore, 1960, pp. 206. — L'elegantissima lussuosa stampa (con questa dedica: « Desidero mettere in fronte a queste pagine i nomi di due grandi lombardi: Luigi Magistretti e Giuseppe Mosca i quali onorano la loro terra non solo, ma tutta l'Italia »), contiene i saggi: « Vita e poesia di Catullo », « Cicerone uomo vivo », « Virgilio georgico lombardo ».

CARLO SALINARI, *La questione del realismo*, poeti e narratori del Novecento, Firenze, Parenti, 1960, pp. 188. — Di questo volume, e dell'altro già annunciato, *Miti e coscienza del decadentismo*, il Russo vien preparando una recensione, che apparirà nel prossimo fascicolo.

NATALINO SAPEGNO, *Pagine di storia letteraria*, Palermo, Manfredi, 1960, pp. 310.

MAURO SCOCCIMARRO, *L'inganno del governo « amministrativo » clerico-fascista*, discorso al Senato il 27 aprile 1960, Roma, Tip. Lugli, pp. 47.

GIUSEPPE SEMERARI, *Storicismo e ontologismo critico*, Manduria, Lacaita, 1960, pp. 306.

VITTORIO SERMONTI, *Giorni travestiti da giorni*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. XVIII-138.

CARLO SIPIONE, *Le rime sacre e il « Mondo creato » di T. Tasso*, Tip. di Casamari, 1960, pp. 102.

PAOLO SPRIANO, *Torino operaia nella grande guerra (1914-1918)*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 347.

GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *L'esthétique contemporaine*, une enquête, Milano, Marzorati, 1960, pp. XXIII-635.

GIUSEPPE TALAMO, *La scuola dalla legge Casati alla inchiesta del 1864*, Milano, Giuffrè, 1960, pp. 420.

EVGHENI VIKTOROVIC TARLE, *La classe operaia nella rivoluzione francese*, Roma, Editori Riuniti, 1960, voll. 2, pp. 273-513.

NIVARIA TEJERA, *Il burrone*, Milano, Lerici, 1960, pp. 190.

GIOVANNI TESTORI, *La Maria Brasca*, quattro atti, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 144.

W. M. THACKERAY, *Le terribili avventure del maggiore Gahagan*, Milano, Lerici, 1960, pp. 144.

GAETANO TROMBATORE, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, e altri studi sul secondo Ottocento, Palermo, Manfredi, 1960, pp. 172. — Richiamiamo l'attenzione su questo volumetto, che è molto importante, il più importante contributo alla critica della letteratura dei siciliani su Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello. Si avverte nel Trombatore l'esperienza marxistica; e come già facemmo notare per il suo saggio sul Fogazzaro (*Il successo del Fogazzaro*, ristampato su questa rivista a titolo d'onore), così dobbiamo dar risalto ai saggi che egli ha scritto sulla politicità trascendentale (adottiamo un'espressione a noi cara) propria dell'opera di Giovanni Verga, di Federico De Roberto, e di Luigi Pirandello. Completano il volume alcuni scritti, dei quali qualcuno già pubblicato in « Belfagor », su Capuana (e su De Sanctis, Fogazzaro, D'Annunzio, Pascoli). È un peccato che il Trombatore non abbia scritto anche un saggio sul *Gattopardo* del Lampedusa; il suo quadro sarebbe stato più completo. In ogni modo noi riteniamo questo volumetto il contributo più notevole alla storia del verismo e del decadentismo, non fatta per schemi di carattere teorico, ma attraverso analisi di passi delle opere dei singoli scrittori. (LUIGI RUSSO).

Verdi, Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani, Parma, a. I, n. 1, gennaio-aprile 1960, pp. XXXII-629. — Il grosso fascicolo, dopo una nota di M. Labroca sul patrocinio del Consiglio Internazionale di musica, e una di M. Medici sull'Istituto di Studi Verdiani, è completamente dedicato al *Ballo in maschera*, con studi di F. Abbiati, F. Walker, F. Flora, G. Pannain, A. e N. Benois, H. Graf, E. Gara, M. Mila, G. Pugliese; seguono un saggio di Bacchelli, *Verdi*, e *Inediti su Verdi*, di B. Barilli. Il volume è arricchito da tavole fuori testo. Ogni anno l'Istituto prenderà in esame un'opera del Maestro.

VOLTAIRE, *A B C e Dialoghi di Evemero*, Torino, Boringhieri, 1960, pp. 216.

EDITH WHARTON, *L'età dell'innocenza*, romanzo, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 412.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO *Segretario di redazione* CARLO F. RUSSO
Vicesegretario MARIO PETRINI
Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

1387-59 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

SAGGI E STUDI

ANALISI DEL « GATTOPARDO » *

Riprendiamo la discussione sul *Gattopardo,* dopo tanta vicenda di dibattiti e di vendite librarie, non già per dare il solito giudizio definitivo, perché ogni giudizio non è mai definitivo, ma semplicemente per mettere un poco d'ordine nella babelica confusione, nelle tendenze, negli indirizzi, negli umori dei lettori e dei critici (se è possibile); e cominciamo con il dire che il *Gattopardo* è soprattutto un romanzo p o l i t i c o : quelli che conoscono il nostro modo di pensare sanno che quando diciamo politico, vogliamo riferirci non alla gretta politica quotidiana, perché non ci importa sapere se il Principe Salina sia borbonico o piemontesizzante, per i garibaldini o per la chiesa cattolica, per l'immobilismo delle terre siciliane o per il loro progressivo sviluppo e svincolo. Questi sono i problemi che interessano i sociologi veri e propri, ma non interessano un poeta; o soltanto costituiscono il sottofondo misterioso della sua ispirazione, quella che altre volte noi abbiamo chiamato la sua patria celeste.

Della critica che si è fatta sui giornali ci sorprendono precisamente certe superficiali parentele che i critici hanno scoperto tra il *Gattopardo* e *I Vicerè,* e perfino con i romanzi di Vitaliano Brancati, solo perché di autori siciliani anche loro; eppoi ancora tra il Balzac e lo Stendhal e Mérimée, Flaubert, Dostoiewskij, Cechov, Barrès, Proust, Faulkner, Joyce. Questo è il ripiego dei giornalisti, i quali hanno una certa conoscenza di superficie di tutta questa romanzeria e poetrìa, e intanto si beano dei paragoni che possono ingannare il lettore sulla ricchezza della loro erudizione letteraria. Ve lo immaginate un poeta che voglia rappresentare la bellezza della sua donna amata, ricordando sette, otto o dieci bellezze passate in proverbio nel chiuso quaderno di vati famosi? Ne sapremmo quanto prima, ed era un principio elementare per noi novizi crociani, verso il 1914-20, che

* In tre altre occasioni « Belfagor » si è occupato del *Gattopardo*; la prima volta con un ottimo articolo di Luigi Blasucci, uno studioso di Pisa, nel fascicolo primo del 1959; e nello stesso anno con una lettura del Russo, fatta a Catania, intitolata *La letteratura contemporanea dai « Malavoglia » al « Gattopardo »* al terzo fascicolo, p. 253; e poi ancora nel 1960 con un articolo *Gattopardeschi e no* di Giuseppe Stammati, fasc. 31 marzo. Segno della grande considerazione che noi abbiamo fatto sempre del romanzo.

sapevamo che non si spiega *obscurum per obscurius*. Quante volte ci siamo sentiti rimproverare che noi, nella nostra critica, siamo poveri di riferimenti e di confronti! Ma una volta ci capitò di deridere la maniera di due goffi studiosi di provincia, che evocarono tutti gli scrittori europei, dagli inglesi ai romeni (che essi, naturalmente, non avevano letto) per collocare Verga in mezzo a tutta codesta gente e per esaltarlo come scrittore europeo: segno questo del provincialismo di cotesti critici e della loro incapacità storica a cogliere la sostanza vera dell'opera verghiana. Era come fare un lungo viaggio per terra e per mare, solo per andare alla ricerca di una privativa di sali e tabacchi.

Nel *Gattopardo,* fin dalle prime pagine si avverte il tono amaro e desolato dello scrittore, roso da un profondo ma anche elegante scetticismo. C'è un accenno ai moti del 4 aprile a Palermo, le ragazze di casa Salina sono state fatte rientrare dal convento, per prudenza, e ancora nel palazzo principesco esse scambiano parole in gergo di educandato e rimpiangono i dormitori a baldacchino e l'intimità collettiva del Salvatore. Lo stile sarcastico si protrae ancora nella presentazione del duca Paolo, timoroso di fumare in presenza dei genitori: però viene palpando, attraverso la tasca, la paglia intrecciata del portasigari, e intanto « nel volto emaciato si affacciava una malinconia metafisica ». Paolo è triste perché Fanny non gli ha fatto pervenire il solito bigliettino color di mammola: « A che fare, allora, si era incarnato il Redentore? ». Queste battute iniziali del romanzo dànno già il tono di tutta la narrazione, che ci accompagna fino all'ultima pagina del libro. Non si tratta di semplice malinconia né di semplice tetraggine, si tratta di un pessimismo viscerale, totale che investe perfino il padiglione celeste al quale si rivolgono spesso gli occhi e i cannocchiali del Principe Salina. Anche il sacrifizio del Cristo appare inutile, se non aiuta a risolvere il problema del duca Paolo e delle sue sigarette proibite.

C'è diffusa nel romanzo molta sensualità, molta amarezza, molti desideri inappagati. Ecco qui il giardino che « esala profumi untuosi, carnali e lievemente putridi, come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante »; e si badi al valore di quel « liquami », che procedono dal disfacimento e dall'imputridimento dei tessuti organici e suggeriscono una nauseante immagine di morte. La morte, l'immobilità, la peribilità delle cose, ecco altre muse o parche che presiedono alla ispirazione del romanzo. Si corteggia la morte, e non dal solo principe Salina, fin dalle prime pagine. Alcuni, ingenuamente, hanno polemizzato contro l'immobilismo di Tomasi di Lampedusa, quasi che egli sia un deputato, un senatore o un capo del governo, mentre non c'era che da consentire all'impassibilità ultratragica del narratore su questo fiume della storia, che può configurarsi perfino come alluvione o disperdimento. Noi non ce la prendiamo con Giacomo Leopardi, quando scrive che, sedendo in solitaria parte, sovra un rialto al margine di un lago di taciturne piante incoronato, ha la sensazione che sciolte giaccian le membra sue né spirto o senso più le commuova. Non

ce la prendiamo con Alessandro Manzoni per la rappresentazione pessimistica che egli fa del regime spagnuolo in Milano, e non perché un artista è padrone di fare quello che vuole, ma perché il suo spirito è sempre consustanziato con la tradizione storica dalla quale egli è uscito, e il Manzoni veniva fuori da tutta l'esperienza del pensiero illuministico, che aveva proiettato foschi colori contro il Seicento, sia pure per promuovere il progresso. E il prendere le difese degli spagnuoli perché poi non avrebbero fatto così male come ne malignò il Manzoni, è da ingenui, e da scolastici; e tutto questo non per la libertà e indipendenza dell'arte, ma per la libertà e la indipendenza della tradizione storica quale si incarna in questa o quell'arte, e che va sempre rispettata, che è quella che è e che non poteva non essere. E ancora non ce la prendiamo con Giovanni Verga, soltanto perché lo stile dello scrittore diventa flagellante, quando ci descrive le vecchie case baronali e le vergini di più che matura verginità, che le affollano in attesa del marito e del partito buono, il quale dovrà servire a rialzare le sorti del patrimonio domestico. Ah quelle sventurate vestali della « roba », che, presentate con i loro cartocci nei capelli, invecchiano sotto acconciature grottesche, rosse, verdi, gialle, disseccate e impresciuttite dal lungo celibato, o pavonazze e sorridenti nei grossi busti cinghiati! Lì il pessimismo dello scrittore non è un arbitrio suo personale, ma è ispirato *ex imo* dalla storia sociale di cui egli è partecipe succube e dominatore interprete.

Ma per venire ad esempi più vicini, noi non ce la prendiamo con Pirandello sol perché ci presenta tutto un mondo umano ridotto alla disperata solitudine dell'Individuo, e il suo discorso è tutto un arzigogolo che ritorna nel cavo dell'anima del parlante come fosse un eterno soliloquio. Allo stesso modo non possiamo prendercela con il Lampedusa, soltanto perché vede tutto il mondo sospeso in una specie di tragica immobilità (e non perché lui fosse reazionario, in arte non ci sono reazionari, o perché fosse uomo di destra come ha scritto un romanziere di falsa sinistra) e in una dissoluzione totale dove non sono risparmiati neanche i valori della religione tradizionale (ciò che potrà interessare i padri gesuiti).

Il lettore cerchi di ricordare quelle rose speciali del giardino del Principe di Salina, acquistate a Parigi e subito degenerate nel suolo siciliano:

> Eccitate prima, rinfrollite poi dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai lugli apocalittici, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che dsitillavano un aroma denso quasi turpe, che nessun allevatore francese avrebbe osato sperare.

Viene contrapposto a questo gusto del Principe che « odorando una di quelle rose ha l'impressione di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera » il gusto molto più brusco del cane Bendicò che cerca « sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte »; ma ciascuno, il cane e il Principe, sono amici e poeti della storia che singolarmente hanno vissuto e che lo scrittore impassibilmente assorbe e registra.

La morte è vista in una forma macabra e irridente; per esempio, quando si parla di quel soldato borbonico che lascia venir fuori le budella là nel giardino: « la stoppa del pupazzo era venuta fuori di nuovo », e la mancanza di pietà umana viene formalmente temperata da un'esteriore pietà religiosa: « un *de profundis* per l'anima dello sconosciuto venne aggiunto al rosario serale; e non se ne parlò più, la coscienza delle donne di casa essendosi rivelata soddisfatta ». Lo scetticismo del Principe investe non soltanto il vecchio e nuovo regime politico, ma investe anche la religione che possiamo dire una religione di tipo dinastico, della quale non si può fare a meno, alla quale si presta un semplice omaggio esteriore, se non altro per un bene educato rendimento di grazie.

Anche per la stessa monarchia, tutti i discorsi del Principe non sono i discorsi di un cortigiano: egli riconosce che l'idea della monarchia può essere rispettabile, « ma i re che incarnano un'idea non devono, non possono scendere, per generazioni, al di sotto di un certo livello; sennò, anche l'idea ci patisce ». Nella visita a Ferdinando II, il Principe percorre insieme con il ciambellano di servizio « interminabili sale di architettura magnifica e di mobilio stomachevole », stomachevole proprio come la monarchia borbonica commenta l'autore, e di fatti si respira un senso di nausea dappertutto, l'autore essendo costantemente scortese nel presentare il protagonista e le persone che in lui si imbattono. Ecco Ferdinando II « con il suo faccione smorto tra le fedine biondicce, con quella giubba militare di ruvido panno da sotto la quale scaturiva la cateratta violacea dei pantaloni cascanti ». La visione figurativa del re non ha nulla di ossequioso; è la visione di un miscredente, anche sulla monarchia e i re. La familiarità dialettale del re con il Principe di Salina, inoltre, è fortemente corrosiva; in tal modo l'empietà del suddito investe non soltanto il re di Napoli, ma anche il re del Piemonte: « il Piemontese, il così detto Galantuomo che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuori di mano? Non sarebbe stato lo stesso? Dialetto torinese invece che dialetto napoletano ».

C'è un disprezzo per tutto il mondo, che non è l'alterigia dell'aristocratico, ma l'alterigia del pessimista organico che alza il labbro e si rifiuta di vivere nel passato, nel presente e nell'avvenire. Si parla del figlio Giovanni, scomparso di casa e trasferitosi a Londra, dove preferisce la modesta vita di commesso in un deposito di carbone, all'esistenza curata (leggi: *incatenata*) fra gli agi palermitani. C'è un miscuglio di affetto e di odio per tutto ciò che rappresenta una novità: l'aggettivo, odioso-amato o odiosa-amata, coniato dall'Alfieri, potrebbe attribuirsi al Salina, ma è aggettivo troppo bellettristico, perché nel Lampedusa non c'è mai l'ira generosa, l'ira liberatrice, ma soltanto una contegnosa riluttanza ad abbandonarsi alla realtà. Tutti i suoi risentimenti poi hanno un sottofondo di sensualità: il Principe si incupisce per il figlio Giovanni, che fa l'esule sprovveduto a Londra, tanto che la principessa seduta accanto a lui tende la mano infantile e carezza la potente zampaccia che riposava sulla tovaglia; quella carezza rappresenterà

il risveglio di tante sensazioni, irritazione per essere compianto, desiderio di abbracciamenti, ma non con la donna che l'aveva involontariamente ridestato. In un lampo al Principe appare l'immagine di Mariannina, con la testa affogata nel cuscino. Qui si innesta il famoso episodio della visita a questa donna in uno dei bassifondi della città di Palermo. Non si tratta di una nota di verismo, come si correrebbe a dire, né di una architezza formale come quella che qualche critico ha voluto trovare nell'episodio della passeggiata di don Rodrigo che, dopo il tempestoso colloquio con fra Cristoforo, per passar la mattana va a finire in una casa dove di solito conveniva molta gente; si tratta, invece, di una forma di disgusto baudeleriano a cui il Principe dà immediato sfogo violentemente. Questo è l'estremo termine della sua sensualità.

L'aspetto di Palermo, città taciturna ma quasi in coperta rivolta in quel suo cupo silenzio, in attesa dell'arrivo dei garibaldini, contrasta e gualcisce i sentimenti del protagonista, il quale vede dappertutto qualche cosa di abusivo, di irregolare, di rivoltoso; ma non è la rivolta al feudalesimo che lo turba, non è la rivolta alla monarchia borbonica, è soltanto la rivolta all'immobilità, che è la m u s a m e d u s e a del nostro scrittore. Perfino l'enorme bouganvillea che straripa oltre il cancello della villa Falconeri appare come una cascata di seta episcopale che conferisce, nell'oscurità, un aspetto a b u s i v o di fasto.

L'orgoglio del protagonista è avvelenato in ogni momento, ed egli, in cotesto suo avvelenato orgoglio, non può ammettere che Tancredi suo nipote, a lui dilettissimo, possa avere mai torto; intanto Tancredi si sbraccia d'amore con i garibaldini. Ma il Principe ridonda in ogni momento di nausea s t o r i c a, non già di una gretta ed egoistica nausea che tocchi personalmente i suoi meschini interessi. Anche i falò che le squadre ribelli accendevano ogni notte, silenziosa minaccia alla città regia e conventuale, apparivano a lui come quelle luci che si vedono ardere nelle camere degli ammalati gravi durante le estreme nottate; c'è odio per quei falò, o c'è odio per quella città regia e conventuale? Certo è che l'autore si serve sempre di immagini non confortevoli. Ancora omaggio alla morte e al disfacimento, sempre. Il protagonista odia anche le smisurate moli dei conventi:

> di questi ve n'erano decine, tutti immani, spesso associati in gruppi di due o di tre, conventi di uomini e di donne, conventi ricchi e conventi poveri, conventi nobili e conventi plebei, conventi di gesuiti, di benedettini, di francescani, di cappuccini, di carmelitani, di liguorini, di agostiniani....

E cotesta rappresentazione delle « smisurate moli dei conventi » giova allo scrittore per confermare ancora una volta quella visione di morte che egli ha di tutto il mondo suo contemporaneo:

> Erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro, ed insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere.

E la visione paesistica si trasforma in una visione storica, la visione di un'eterna dialettica, della lotta tra gli uomini moderni, i garibaldini o garibaldeschi, e gli uomini vecchi, vecchissimi, gli abitatori dei conventi: dogmatici i vecchissimi, ma dogmatici anche i sopravvenuti, i garibaldeschi:

> Era contro di essi che in realtà erano accesi i fuochi delle montagne, attizzati del resto da uomini assai simili a quelli che nei conventi vivevano, fanatici come essi, chiusi come essi, come essi avidi di potere, cioè, com'è l'uso, di ozio.

Il protagonista, come si vede, è neutrale, egli non è né per gli uomini nuovi né per gli uomini antichi: solo nella lotta egli non vede altro che una conferma e una diversione di fanatismo e un'avidità di potere, e osserva tutto con distaccata e disgustata impassibilità. Anche l'episodio di Mariannina e della principessa Stelluccia, messe a confronto, non è posto lì perché il Principe abbia una preferenza: entrambe le donne sono, per dir così, travolte non solo dal peso quintalesco del Gattopardo, ma dall'ironia inclemente che lo assiste e lo accompagna anche nella consumazione dell'atto d'amore. Stelluccia, nei momenti di maggiore emozione, non sa dire che: « Gesummaria »! e Mariannina, la donna mercenaria, in un attimo di particolare deliquescenza, può esclamare: « oh il mio principone », e lui, l'una e l'altra volta, ne sorride.

Si parla della diffusa sensualità nel romanzo e particolarmente della sensualità del protagonista, ma bisogna anche riconoscere che cotesta sensualità ha qualcosa di indifferente, risalendo alle sue forme più elementari e naturali, e semmai tra le carezze artefatte di una società raffinata o imbottita dei pregiudizi del cattolicesimo (si pensi all'invocazione delle *cocottes* di Parigi con il loro *mon chat* e *mon singe blonde,* e ai Gesummaria della Stelluccia), la preferenza è per Mariannina che, in fondo, dice il protagonista, era una buona figliuola: « le avrebbe portato tre canne di seta ponzò la prossima volta che sarebbe andato da lei ». Nel momento in cui il mondo si viene abolendo si può, per qualche momento, tornare alle origini e farsi del tutto primitivi e come autoctoni; questa è l'unica preferenza del protagonista, una preferenza anch'essa di carattere negativo o limitativo.

Così ci spieghiamo il ricorso ad alcuni versi di Baudelaire, in cui il poeta implora da Dio, la forza e il coraggio di contemplare il suo cuore e il suo corpo *sans dégoût* e possono essere mescolati al ricordo di Baudelaire i discorsi di padre Pirrone su un certo La Farina e un certo Crispi, per concludersi nella contemplazione delle *natiche grasse* dei cavalli bai: dove l'eguaglianza di questa varia materia è una forma di disprezzo più profondo di tutta la realtà storica che circonda il protagonista.

Quanto alla fatua interpretazione politica di chi ha voluto vedere nel *Gattopardo* un romanzo ispirato a idealità di destra, noi per dare un'offa a codesti superficiali critici, ricorderemo la scena della vestizione quando il Principe riflette sul tricolore:

> Il tricolore! Bravo, il tricolore! Si riempiono la bocca con queste parole i bricconi. E che cosa significa questo segnacolo geometrico, questa scimmiottatura dei francesi,

così brutto in confronto alla nostra bandiera candida con al centro l'oro gigliato dello stemma? e che cosa può fare loro sperare questa accozzaglia di colori stridenti?

Il mio anonimo ed euforico chiosatore, sentendosi esplodere tutta la sua fede di uomo di sinistra, come quel tale che si sentiva uomo di sinistra solo perché interpretando i *Promessi sposi* ne metteva in rilievo sarcastico tutti i passi ispirati alla fede cattolica, qui dovrebbe fregarsi le mani, cogliendo quest'effusione borbonizzante del protagonista, con l'implicita ostilità al tricolore nazionale. Ma ahimè! non si tratta neanche qua di parteggiare per la reazione e i Borboni, o per i garibaldini e i Piemontesi; in tutto il romanzo c'è un'alternativa di *odi et amo*, di adesione e di ripugnanza agli uni e agli altri, ma sempre con una piega di amarezza e di nausea sul viso. Il Principe protagonista (e l'autore per lui) è tanto reazionario quanto progressivo; soltanto è un pessimista decadente, che vorrebbe abolire tutto il mondo della storia e renderlo immobile, e non perché ne valga pena. Egli è pure uno scrittore che è venuto dopo Pirandello. La morte e lo sfacelo sono soltanto la sua vera eternità: da ciò quell'atmosfera di morte che è intenta su tutto il romanzo, e di immobilità, che costituisce il suo fascino poetico. Qualche critico marxista prenderà le difese della Sicilia, negando l'immobilità della vita spirituale, e mentale e politica della cara isola; ma qualche sofista cresciuto alla sua stessa scuola potrebbe obbiettargli che in quella erosione di tutto si prepara il terreno più acconcio per ricostruirvi la nuova città marxistica. Ma al Principe e al suo interprete (l'autore) non importa nulla né dei Borboni né del Re Galantuomo, non importa nulla né dei feudi né della distribuzione delle terre ai contadini: egli, come poeta, si affisa su questa Medusa, su questo volto meduseo dell'Immobilità e della Morte. Anche un nostro poeta ha cantato la « Sublime Indifferenza » e noi non gli correremo addosso *cum gladiis et fustibus*. Se il marxismo dovesse servire a queste forme di condanna sommaria, esso finirebbe fatalmente con l'identificarsi con il borbonismo, il vaticanismo e altre forme fanatiche che noi non condanniamo, perché sono pur queste forme fanatiche che nell'urto favoriscono lo spiegamento e il progresso della storia; ma ci sono molte altre cose tra il cielo e la terra, per riprendere una battuta di Amleto, che non sono comprese ed esaurite nei nostri sillogismi!

C'è irritazione nel protagonista contro la nuova classe rapace che si affaccia all'orizzonte, quella borghesia liberaloide che voleva succedere all'antica civiltà feudale, ed ereditarne tutti i privilegi. Tancredi aveva sentenziato: « se vogliamo che tutto rimanga com'è.... », e la sospensione era stata bene intesa dallo zione, che però aveva approvato il garibaldinismo sia pure fittizio del nipote. Solo per quella via egli poteva ancora essere il Principe di Lampedusa, solo per quella via i suoi figliuoli potevano fregiarsi del titolo di duca o di marchese ed avere facile ingresso nella società mondana. Guai al figlio Paolo ed agli altri figli che non capivano cotesta logica diabolica della storia. Morire sì, ma morire da principi; questa in

sostanza tutta la concezione pessimistica e al tempo stesso attiva del protagonista:

> La ricchezza, come un vino vecchio, aveva lasciato cadere in fondo alla botte le fecce della cupidigia delle cure, anche quella della prudenza, per conservare soltanto l'ardore e il colore.

Quale felicità artistica c'è nei ritratti dei nuovi capintesta della civiltà borghese in ascesa! Ecco qui don Ciccio Ferrara, il contabile: « Era un ometto asciutto che nascondeva l'anima illusa e rapace di un liberale dietro occhiali r a s s i c u r a n t i e cravattini i m m a c o l a t i ». Ecco qui il ritratto dell'altro faccendiere della corte del Principe, un tal Russo: « Poco dopo venne Russo, l'uomo che il Principe trovava più significativo tra i suoi dipendenti, svelto, raccolto non senza eleganza nella *bunaca* (giacca) di velluto rigato, con gli occhi avidi al di sotto di una fronte senza rimorsi, era per lui la perfetta espressione di un ceto in ascesa.... Ossequioso del resto, e quasi sinceramente affettuoso poiché compiva le proprie ruberie convinto di esercitare un diritto ». Quel Russo che offriva la sua fedeltà affettuosa al Principe come fosse suo padre (e la sua era un'effusione sincera ma con quell'enfasi un po' particolare propria del siciliano recitante). In fondo non se ne poteva più di tutte quelle perquisizioni ed egli era tutto per quei ragazzi arditi che bruciavano i falò sulle colline di Palermo: « Dopo, avremo la sicurezza, tasse più leggere, la facilità, il commercio. Tutti staremo meglio; i preti soli ci perderanno. Il Signore protegge i poveretti come me, non loro ».

Orbene, in questo *parvenu* si svela tutta una fondatissima interpretazione storica, perché erano proprio i preti quelli che allora ci perdevano; era la manomorta che veniva confiscata per l'abolizione degli ozi dei conventi. Questa filosofia della storia annunciata da quel contadino ripulito del Russo, è fatta propria dal Principe, il quale conclude con queste parole: « molte cose sarebbero avvenute, ma tutto sarebbe stato una commedia; una rumorosa, romantica commedia, con qualche macchiolina di sangue sulla veste buffonesca ». Questo era il paese degli accomodamenti; non c'era in Italia la furia francese; d'altronde anche in Francia, se si eccettua il giugno del '48, quando mai era successo qualche cosa di serio? Ritorna la nota fondamentale del romanzo; lo scetticismo sui mutamenti storici, l'augurio tetro sull'immobilità della Storia:

> Le mie chiavi dorate di gentiluomo di camera, il cordone ciliegia di San Gennaro, dovranno restare nel cassetto, e dopo finiranno in una vetrina del figlio Paolo; ma i Salina rimarranno i Salina; e magari qualche compenso lo avranno: il Senato di Sardegna, il nastro pistacchio di San Maurizio. Ciondoli questi, ciondoli quelli.

Ma era legittimo il re piemontese, il così detto Re Galantuomo? ma neppure Giove era legittimo re dell'Olimpo, e qui mirabilmente s'innesta l'*hobby* dell'astronomia proprio del Salina.: « Era ovvio che il colpo di stato

di Giove contro Saturno dovesse richiamare le stelle alla sua memoria ». Ciò che colpisce gradevolmente il lettore, perché ad ogni momento sono raccolte e compresenti le notazioni e le varie fila del romanzo.

Il solo che veramente abbia idee chiare su quel trapasso di regime è il gesuita padre Pirrone: « Voi signori vi mettete d'accordo con i liberali, con i massoni addirittura, a nostre spese, a spese della Chiesa ».

Qui un commentatore scanzonato e poco accademico potrebbe ricordare che il linguaggio di padre Pirrone potrebbe essere quello stesso del direttore del *Quotidiano* o dell'*Osservatore Romano* o del *Corriere della sera*, quando difendono gli interessi della Chiesa o dell'Occidente. Ma il Principe Salina offre subito un profondo conforto all'umiliato e offeso padre Pirrone: alla santa Chiesa è stata esplicitamente promessa l'immortalità; a noi, in quanto classe sociale, no.... N e l l a d i s p e r a z i o n e d e l l a C h i e s a d e v e e s s e r e i m p l i c i t o i l s u o c o n f o r t o. L'irridente pessimismo storico del protagonista, che è poi dell'autore, lo si avverte ancora in quelle discussioni che egli fa con i figli tardivi a comprendere e con il cognato Malvica, che non capiscono nulla della rivoluzione e il quale chiude una sua lettera allarmata con queste parole: « il Signore salvi ancora il nostro amato Re ».

Ma non per questo si può dire che il Principe vada in visibilio per Garibaldi o i garibaldeschi; quell'avventuriero tutto capelli e barba era un mazziniano puro, avrebbe certamente combinato dei guai, ma, con sibilante ironia, aggiunge: « se il Galantuomo lo ha fatto venire quaggiù, vuol dire che è sicuro di lui. Lo imbriglieranno ». C'è il riconoscimento storico e al tempo stesso una manifestazione di disprezzo e della consueta sdegnata alterigia.

Al capitolo secondo abbiamo la descrizione di alcuni ufficiali dell'esercito piemontese; se essi non si erano presentati al principe con il cappello in mano, come era stato predetto, per lo meno avevano portato la mano alla visiera di quei loro berrettucci rossi, i quali erano stazzonati e gualciti quanto quelli degli ufficiali borbonici. L'uguaglianza di quei berretti militari, l'ironia sibilante, e per i vinti e per i vincitori, è la forma più alta dell'amarezza e del disgusto del nostro scrittore. Felicissima la scena in cui è presentato quel generale toscano sui trent'anni, « chiacchierone ed alquanto fanfaronesco; beneducato peraltro e simpatico, tanto che aveva dato dell'Eccellenza al Principe », in netta contraddizione con uno dei primi decreti del Dittatore. Così, felice è la presentazione dell'aiutante di campo « un pivellino di diciannove anni, un conte milanese che affascina le ragazze con gli stivali lucidi e con la *erre* moscia »; e ancora più scintillante d'ironia, la pagina in cui è descritta l'intimità a base di *tu* e di *mio prode amico*, che si scambiano i piemontesi e Tancredi; addirittura tre giorni dopo, i piemontesi sono invitati a cena. Il telone della storia si cala con una certa maliziosa allegria su quelle conciliazioni estemporanee e che in fondo non rompono la compatta e sorniona filosofia della storia del Principe Salina.

Questa atmosfera di morte, di immobilità e di sonno che grava su tutta l'isola è intravista poeticamente anche attraverso il paesaggio. Ecco una visione dei conventi: « Ai lati il basso continuo dei conventi, la Badia del Monte, le Stimmate, i Crociferi, i Teatini, pachidermici, neri come la pece, immersi in un sonno che rassomigliava al nulla ». E ancora un'altra visione del porto: « Nel vecchio porto peschereccio le barche dondolavano semiputride, con l'aspetto desolato di cani rognosi ». Una visione del Monte Pellegrino: « Guardava i fianchi di Monte Pellegrino, arsicci, scavati ed eterni come la miseria ». Una visione, infine delle campagne: « Intorno ondeggiava la campagna funerea, gialla di stoppie, nera di restuccie bruciate; il lamento delle cicale riempiva il cielo; era come il rantolo della Sicilia arsa, che alla fine d'agosto aspetta invano la pioggia ». E anche la vita del Principe viene delineata, durante il suo viaggio nell'interno, per Marineo e Prizzi, con un grafico dove il pessimismo prende addirittura colori nauseabondi; qualche cosa di simile abbiamo notato nel Pirandello della novella *Visitare gli infermi*:

> La prima notte a Marineo, in casa di un notaio amico, era stata ancora sopportabile; ma la seconda, in una locandaccia di Prizzi, era stata penosa da passare, distesi tre su ciascun letto, insidiati da faune repellenti. La terza, a Bisacquino, lì non vi erano cimici, ma in compenso il Principe aveva trovato tredici mosche dentro il bicchiere della granita; un greve odore di feci esalava tanto dalle strade che dalla stanza dei « càntari », attigua, e ciò aveva suscitato nel Principe sogni penosi; e risvegliatosi ai primi albori, immerso nel sudore e nel fetore non aveva potuto fare a meno di paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita, che si era svolta dapprima per pianure ridenti, si era inerpicata poi per scoscese montagne, aveva sgusciato attraverso gole minacciose, per sfociare poi in interminabili ondulazioni di un solo colore, deserte come la disperazione. Queste fantasie di primo mattino era quanto di peggio potesse capitare ad un uomo di mezza età; e benché il Principe sapesse che erano destinate a svanire con l'attività del giorno, ne soffriva acutamente perché era ormai abbastanza esperto per capire che esse lasciavano in fondo all'animo un sedimento di lutto che, accumulandosi ogni giorno, avrebbe finito con l'essere la vera causa della morte.

Quelle visioni della campagna siciliana sono piccole oasi di poesia, purché si aborra dal criterio della distinzione della poesia e non poesia e non si escluda il riconoscimento del valore di tutte quelle altre pagine ispirate dalla politica. Una concezione arcadica, prealfieriana, ci porterebbe a preferire le pagine dove c'è più nuda la letteratura e più nuda la poesia, mentre il fascino della prosa narrativa del Lampedusa consiste per l'appunto in questo impasto di umori poetici e di umori politici *stricto sensu*, e guai a volerli distinguere e dividere. In quel momento in cui tutto si tingeva di politica, anche la luce del sole appariva « autoritaria », « e dalla terra rispuntavano trifogli e mentucce cautelose [quasi fossero facce di cristiani, ci verrebbe voglia di commentare], sui volti diffidenti speranze ». Si crea così perfino un linguaggio barocco, che non è una passività d'arte ma è un'astuzia di poesia.

Venere brillava, chicco d'uva sbocciato, trasparente umido, ma già sembrava di udire il rombo del carro solare che saliva l'erta sotto l'orizzonte; presto si incontravano le prime greggi che avanzavano torpide come maree, guidate a sassate dai pastori calzati di pelle; le lane erano rese morbide e rosee dai primi raggi; poi bisognava dirimere oscuri litigi di precedenza fra i cani di mandria e i bracchi puntigliosi, e dopo questo intermezzo assordante si svoltava su per un pendio e ci si trovava nell'immemoriale silenzio della Sicilia pastorale. Si era subito lontano da tutto, nello spazio, e ancora di più nel tempo. Donnafugata, con il suo palazzo e i suoi nuovi ricchi, era appena a due miglia, ma sembrava sbiadita nel ricordo come quei paesaggi che talvolta si intravedono allo sbocco lontano di una galleria ferroviaria; le sue pene e il suo lusso apparivano ancor più insignificanti che se fossero appartenuti al passato, perché, rispetto all'immutabilità di questa contrada fuori di mano, sembravano far parte del futuro, estratti da una utopia vagheggiata da un Platone rustico e che per un qualsiasi minimo accidente avrebbe anche potuto conformarsi in foggie del tutto diverse o addirittura non essere: sprovvisti così anche di quel tanto di carica energetica che ogni cosa passata continua a possedere, non potevano più recar fastidio.

Questa poesia dell'immemoriale silenzio, dello sfacelo, della morte, della campagna funerea, gialla di stoppie, costituisce la nota lirica fondamentale del *Gattopardo*, che pur si muove in una inquieta atmosfera politica propria del trapasso di un regime. Appare sempre più ingiustificato l'apparentamento del *Gattopardo* con *I Vicerè*. Qualcuno, imprudente, ha scritto che questo nuovo romanzo poteva essere pubblicato soltanto settant'anni fa; noi osiamo ribattere e dire che questo imprudente poteva nascere lui ancora settant'anni prima del 1860. Sono sentenze e desiderî che non dicono niente; il paragone con *I Vicerè* di De Roberto si rivela sempre più sfocato, poiché l'atmosfera artistica in cui scriveva il De Roberto è molto, molto diversa dall'atmosfera artistica in cui ha scritto il Lampedusa. Non staremo a ripetere qui i pregi de *I Vicerè*, soltanto ricorderemo che il De Roberto, forte della sua esperienza di positivista e di psicologista alla Bourget, racconta la storia dei vari membri della famiglia degli Uzeda, come casi di esseri molto strani, fisiologicamente tarati, che perpetuano nella discendenza tutte le vecchie magagne degli antenati. Soltanto dove appare in primo piano il principino Mirabella che se la fa con i liberali e fa carriera politica nel Parlamento italiano, noi possiamo pensare a Tancredi e a don Calogero Sedara, che fanno la loro carriera nel primo Parlamento italiano; ma a noi pare che la conclusione dei *I Vicerè* è la conclusione vista quasi da uno storico di professione e da un'esploratore di documenti, il quale vede perpetuarsi il dominio degli Uzeda sotto le nuove forme e donna Ferdinanda approva solennemente la vocazione furbesca del nipote. Per il resto il De Roberto rimane indifferente alla storia politica del trapasso di regime: il trapasso di regime è proprio descritto dal Principe di Lampedusa. Nel De Roberto, c'è una storia rivissuta attraverso i documenti di un archivio gentilizio e la frequentazione, per dir così postuma, del palazzo dei San Giuliano; nel Lampedusa, invece, c'è la storia di famiglia vissuta nel sangue e covata disperatamente per lunghi anni nella memoria da un discendente.

Certo le pagine sulle terre siciliane e sui siciliani sono le più discutibili dal punto di vista strettamente storico, ma qui noi dobbiamo guardare allo stato d'animo del confessore, il quale è nato e vive ancora come sospeso tra due età, sicché il suo vero interesse è per questo fluire degli anni e per la medesimezza delle note e dei colori che i nuovi avvenimenti riportano alla ribalta per sprofondare nella loro voragine: «appartengo ad una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi e i nuovi e che si trova a disagio in tutti e due». Significativa anche la tenerezza che Chevalley ha della propria vignicciuola vicino a Casale («nelle ore passate aveva invidiato la opulenza, la signorilità dei Salina, adesso ricordava con tenerezza la propria vignicciuola, il suo Monterzuolo vicino a Casale, brutto, mediocre, ma sereno e vivente»). C'è anche un'allusione a Proudhon e a Carlo Marx, detto «un ebreuccio tedesco del quale non ricordo il nome», e questo è il massimo della nausea storica del narratore che si identifica con la nausea storica del protagonista. Quello a cui il narratore rimane fedele è la luce di cenere sotto cui *il paesaggio sobbalzava irredimibile.*

Il romanzo, nelle ultime pagine, si aggrava sempre più di colori tetri: il capitolo quinto dove si parla del viaggio di padre Pirrone a San Cono, è «un fuori opera», e probabilmente l'autore, sopravvivendo, lo avrebbe soppresso o lo avrebbe rimaneggiato in maniera assai diversa. A pagina 255 si allude al breve combattimento di Aspromonte e inclemente il narratore scrive: «le scappellate, gli inginocchiamenti, i baciamani che l'avevano accompagnato, avrebbero dovuto far sorridere l'Eroe di ironia», ma aggiunge mordace lo scrittore, «Garibaldi era sprovvisto, ahimè, di umorismo». La lode che egli fa al Pallavicino che si era «condotto bene», riguarda il fatto che il colonnello piemontese era riuscito a fermare, sconfiggere, ferire e catturare Garibaldi, salvando il compromesso faticosamente raggiunto fra vecchio e nuovo stato di cose. Non si può dire che il Principe, in tutte queste osservazioni, mostri la sua faccia di reazionario; egli è soltanto preoccupato di una statica della Storia, di un equilibrio che bisogna tornare a ricomporre dopo aver scossi i pilastri del vecchio regime. Così come avviene nei modi dell'alta società, dove si potrebbe avere una momentanea irruzione di violenti umori, ma che il galateo si affretta a controllare e frenare con garbo ed educazione, come gli sbadigli.

Notevole anche quell'effusione ammirativa per Angelica, ma alla pagina 259 c'è una zampata del vecchio Gattopardo alla *parvenue,* la quale passa, per un capriccio di quella futile società, per una i n f l e s s i b i l e i n t e n d i t r i c e d i a r t e , rinomea che doveva, *abusivamente,* accompagnarla in tutta la sua lunga vita.

Tutti ricordano poi la serata da ballo nel palazzo gentilizio e sovratutto quella retroteca dove si assiepano le spregiate crete sciabordanti da tutte le parti. Quello che impressiona favorevolmente è che il nostro scrittore Principe ha un suo galateo di arte per cui sacrifica, senza pietà, il suo galateo sociale e mondano, e non è alieno da un linguaggio cambronnesco, ciò

che a noi pare sempre rigurgito della sua amarezza. E si chiarisce sempre più il suo sentimento: « non era lecito odiare altro che l'eternità » e in quell'odio per l'eternità c'è compresa l'inquietudine per la non immutabilità di tutte le sorti.

Poi c'è la contemplazione del quadro di Greuze, *La morte del giusto.*

Il vegliardo stava spirando nel suo letto, fra sbuffi di biancheria pulitissima, circondato da nipoti afflitti e da nipotine che levavano le braccia verso il soffitto. Le ragazze erano graziose, procaci, il disordine delle loro vesti suggeriva più il libertinaggio che il dolore: si capiva subito che erano esse il vero oggetto del quadro.

Il Gattopardo distingue nella terra siciliana ciò che veramente è il lavoro dell'uomo e ciò che è l'abbandonata e grezza natura; egli non ha disprezzo per il lavoro dell'uomo, ma soltanto per l'abbandonata natura, la quale può essere identica nella Sicilia moderna come nella Sicilia dei tempi dei Fenici, dei Dori e degli Joni. La Sicilia è una specie di America dell'antichità e la fantasia del protagonista, durante le operazioni di caccia, si volge con naturalezza ad Artemide e non si tratta di una trasfigurazione mitologica a fondo letterario. Nello scrittore è autentica e genuina visione, poiché per lui non c'è mutamento: « Gli improvvisi arresti p e n s o s i dei cani, la loro p a t e t i c a tensione in attesa della preda era identica a quella dei giorni in cui per la caccia si invocava Artemide ».

Sull'atteggiamento dei siciliani, il Lampedusa fa delle osservazioni acutissime poiché il contadino siciliano, mentre ha sempre l'aria di consentire alle tue parole, dentro si rimugina un qualche suo machiavellismo; non è mai un interprete letterale della parola del Padrone, vuole indovinare qual'è il sottofondo dei suoi discorsi ed adeguarsi ad essi. Il Principe di Salina aveva detto di votare per la rivoluzione e i contadini rovesciavano l'avvertimento, perché stimavano cosa impossibile che un così degno signore potesse votare in favore di alcuni masnadieri.

Felici sono le pagine in cui c'è la trasfigurazione retorica della giornata del plebiscito, in cui si finge un'unanimità che non c'è di fatto. Vengono pronunciati discorsi, con aggettivi carichi di superlativi e di consonanti doppie, tuonano i mortaretti, si spediscono messaggi al Re (a quello nuovo) ed al Generale; « qualche razzo tricolore si inerpicò dal paese al buio verso il cielo senza stelle. Alle otto tutto era finito e non rimase che l'oscurità come ogni altra sera, come *da sempre* ». In fondo quello che interessa lo scrittore è l'oscurità che *da sempre* incombe su quei paesi, però la conclusione è impregnata di quel tragico pessimismo consueto sull'immobilità della Sicilia. Il sarcasmo raggiunge punte iperboliche, quando viene presentato don Calogero Sedara, l'uomo nuovo, che farà carriera nel Parlamento. Si comincia con il parlare della moglie che nessuno ha mai visto poiché andava sempre alla messa dell'alba, e una sola volta il sacrista ne aveva potuto cogliere il viso: « Parola d'onore, Eccellenza, essa è bella come il sole » e il sacrista aggiunge poi: « non sa leggere, non sa scrivere, non co-

nosce l'orologio, quasi non sa parlare: una bellissima giumenta, voluttuosa e rozza; è incapace anche di voler bene alla figlia; buona ad andare a letto e basta». Chi è questa donna Bastiana che è la sposa di don Calogero? Ecco che cosa dice l'organista: «È figlia di un vostro mezzadro di Runci, Peppe Runci si chiamava, e tanto sudicio e 'sarvaggio' era, che tutti lo chiamavano Peppe 'Mmerda; scusi la parola, Eccellenza».

Due anni dopo la fuga di don Calogero con Bastiana, lo hanno trovato morto sulla strada che va a Rampinzeri, con dodici *lupare* nella schiena. Sempre fortunato don Calogero, perché Peppe 'Mmerda stava diventando importuno e prepotente. Il sarcasmo dello scrittore non conosce termine perché, quando viene presentata la ballerina Angelica, egli scrive queste parole: «Angelica era angelica, un fiore di ragazza, una rosa cui il soprannome del nonno era servito solo da fertilizzante. *Non olet* ripeteva, *non olet*; anzi *optime foeminam ac contubernium olet*». Questo linguaggio fecale e venereo dello scrittore indica quale spregiudicatezza, oltre che di arte, anche di galateo sociale egli aveva raggiunto.

Angelica diventa la protagonista di un nuovo accesso di sensualità da parte del Gattopardo, poiché don Ciccio faceva delle lodi un po' troppo spinte di quella che doveva diventare una sua nipote Falconeri,: «Quelle trecce nere, quegli occhi, quelle gambe, quel petto.... Uuuuh.... altro che odore di beccume.... le sue lenzuola devono avere il profumo del paradiso:

Il Principe si seccò: tanto geloso è l'orgoglio di classe, anche nel momento in cui traligna, che quelle lodi orgiastiche alla procacità della futura nipote lo offesero; come ardiva don Ciccio esprimersi con questo lascivo lirismo a proposito di una futura principessa Falconeri?

Un'osservazione sul segno della croce: il Principe, preparandosi a ricevere don Calogero Sedara, il sindaco cui egli dovrà fare la richiesta di matrimonio per conto del nipote Tancredi, viene giù con un fascicoletto di una rivista astronomica tedesca e con quello si fa il segno della croce: «Gesto di devozione che ha in Sicilia un significato non religioso più frequente di quanto non si creda» (è un'osservazione del discredente protagonista).

Molto caratteristico quel quadro storico francese, nel quale marescialli e generali austriaci, carichi di decorazioni e pennacchi, sfilano, arrendendosi innanzi ad un ironico Napoleone: «Loro sono più eleganti, è indubbio, ma il vittorioso è l'omiciattolo in cappottino grigio».

Qui il Napoleone dovrebbe essere don Calogero Sedara, il quale entra vestito quasi in gramaglie perché gli pare più distinto, e qui comincia lo scontro fra i due uomini. Felice il ritrattino di padre Pirrone, che assiste alla singolar tenzone, e se ne sta mogio in un angolo: «assumendo l'aria marmoreamente astratta dei sacerdoti che non vogliono pesare sulle decisioni altrui» e che quando sente parlare del matrimonio di Tancredi con Angelica si trasforma «in saggio mussulmano e, incrociate quattro dita della mano destra con quattro della sinistra, faceva roteare i pollici l'uno

all'altro, invertendone e mutandone la direzione con sfoggio di fantasia coreografica ».

La scena che si svolge tra il Principe e don Calogero Sedara è degna di passare nelle antologie. Don Calogero, prima di rispondere, riflette e poi dice che da uomo moderno egli deve interrogare la figliuola; intanto chiama non più Eccellenza con l'e maiuscola, ma Principe, e lo scrittore commenta: « Alla fulminea omissione dell' ' Eccellenza ' don Fabrizio capì che tutto era felicemente consumato ». Epico è il capitolato che i due uomini fanno e dove, naturalmente, la vittoria è tutta di don Calogero Sedara, il quale offre feudi ed infiniti ettari di terra e poi ancora venti sacchetti di tela con diecimila once per uno; lo stesso Principe rimane sbalordito.

In ultimo anche Sedara ha tirato fuori la sua nobiltà e la sua carta araldica. Ma anche i Sedara, che si scherza?, sono nobili (chi non è nobile in Sicilia?): « fino a me essi sono stati una razza sfortunata, seppellita in provincia e senza lustro, ma io ho le carte in regola nel cassetto, e un giorno si saprà che vostro nipote ha sposato la baronessina Sedara del Biscotto: titolo concesso da Sua Maestà Ferdinando IV sulle secrezie del porto di Mazzara. Debbo fare le pratiche, mi manca solo un attacco » (le *secrezie* sono la percentuale feudalesca su tutte le merci che approdavano in quel porto).

Quando don Calogero si allontana, il Principe, torreggiando dall'alto, « guardava rimpicciolirsi quel mucchietto di astuzia, di abiti mal tagliati, di oro e di ignoranza che adesso entrava quasi a far parte della famiglia ». C'è poi la fuga di Angelica per le mille stanze del palazzo di Donnafugata in compagnia del suo Tancredi: un'Angelica moderna che non si innamora certo di un Medoro e su cui spira un'atmosfera di sensualità e di giovinezza avventurosa. Polvere di suppellettile e di letti abbandonati, e polvere di lussuria giovanile. Ma nello stesso capitolo noi siamo attirati dalla conversazione tra il Principe di Salina e il funzionario Chevalley. Qui ricorrono le pagine più gravi sul sonno della Sicilia: « Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i siciliani vogliono ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali ».

Ma è evidente che il Principe è un uomo di una generazione disgraziata, a cavallo dei vecchi tempi e nuovi, e però è ovvio in lui questo senso di disprezzo sulla immobilità eterna dell'isola: sotto la luce di cenere il paesaggio sobbalzava « irredimibile ». L'allusione a Proudhon e al taciuto Marx, detto « un ebreuccio tedesco del quale non ricordo il nome », è più che legittima nella bocca di questo asproso rudere del passato. Egli fa anche delle allusioni sarcastiche a Garibaldi e fa una presentazione ammirativa di Angelica, ma per ragioni sensuali; ma non le risparmia una zampata. Infine c'è il lungo discorrere su Garibaldi ad Aspromonte e sulla ferita procuratagli al piede dal colonnello Pallavicino. È memorabile poi il retroteca del palazzo gentilizio dove si dà il ballo, quando Angelica viene presentata in società e quando si proclama una sentenza profondamente pessimistica:

non era lecito odiare altro che l'eternità. Egli forse partecipa per quel mondo vecchio che se ne va ed è ostile al mondo nuovo che sopraggiunge? Bastano le parole feroci contro tutte le dame e le damine danzanti:

La frequenza di matrimoni fra cugini, dettati da pigrizia sessuale e da calcoli terrieri, la scarsezza di proteine nell'alimentazione aggravata dall'abbondanza di amidacei, la mancanza totale di aria fresca e di movimento, avevano riempito i salotti di una turba di ragazzine incredibilmente basse, inverosimilmente olivastre, insopportabilmente ciangottanti.

Per due o tre belle donne che c'erano nei saloni da ballo, il resto era tutto uno «stagno» fitto di «ranocchie» e al Principe sembrava di essere un guardiano di un giardino zoologico, posto a sorvegliare un centinaio di scimmiette: «si aspettava di vederle ad un tratto arrampicarsi sui lampadari, e da lì, sospese sulle code, dondolarsi esibendo i deretani e lanciando gusci di nocciole, stridori e digrignamenti sui pacifici visitatori».

Si tratta proprio della fine di un regno, della fine di una dinastia, del crollo lento di un regime, che si viene compiendo almeno in un cinquantennio, poiché il narratore arriva fino al 1911. La parola Morte aleggia fin dalle prime pagine e ritorna nelle ultime. Lo spegnersi lento del Principe di Salina nell'albergo Trinacria, non è la morte di un uomo, ma è il trapasso di una civiltà, e il riconoscimento funebre viene fatto dal morituro stesso.

Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui; quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano, aveva dopo tutto vinto.

La rappresentazione del *post mortem* è fatta dallo stesso moribondo: è il *post mortem* di un suicida morale, e noi pensiamo alle tragiche fantasticherie dell'Innominato, quando nella famosa notte pensa per un momento di finire una vita divenuta insopportabile:

il suo pensiero sorpreso da un terrore, da un'inquietudine, per dir così, superstite, si slanciò nel tempo che pure continuerebbe a scorrere dopo la sua fine. Si immaginava con raccapriccio il suo cadavere sformato, immobile, in balia del più vile sopravvissuto; la sorpresa, la confusione nel castello, il giorno dopo: ogni cosa sotto sopra, lui, senza forza, senza voce, buttato chissà dove. Immaginava i discorsi che se ne sarebber fatti lì d'intorno, lontano; la gioia dei suoi nemici.

Pure la pagina manzoniana nella sua terribilità fa presentire la misericordia di un Dio, la minaccia di un essere superiore che veglia e aspetta e coglie il peccatore all'estremo respir; ma il tono del romanziere siciliano è percorso sempre dall'ironia e dal sarcasmo. Intanto egli pensa alla sua barba di tre giorni:

Mi raderanno dopo. E disse forte: lascia stare; ci penseremo poi. L'idea di questo estremo abbandono del cadavere con il barbiere accovacciato sopra non lo turbò.

Soltanto affiora in lui una vena di commozione quando pensa alle sue cose più dilette:

Ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere; al povero padre Pirrone che era polvere anche lui; ai quadri dei feudi, alle bertucce del parato, al grande letto di rame in cui era morta la sua Stelluccia; a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, a questi intrecci di metallo a queste trame di fili, a queste tele ricoperte di terre e di succhi d'erbe che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio. Il cuore gli si strinse, dimenticò la propria agonia pensando all'imminente fine di queste povere cose care.

Ma l'ironia incalza ancora inclemente, quando egli si rappresenta la sua ultima immagine:

Un Gattopardo in pessima forma. Perché mai Dio voleva che nessuno morisse con la propria faccia? Perché a tutti succede così: si muore con una maschera sul volto; anche i giovani; anche quel soldato con il viso imbrattato; anche Paolo, quando lo avevano rialzato dal marciapiede con la faccia contratta e spiegazzata mentre la gente rincorreva nella polvere il cavallo che lo aveva sbattuto giù.

E il racconto tocca poi il limite del sarcasmo: « Un principe di Salina doveva morire con tanto di prete ». Non si possono rinnegare quei preti che, nei secoli defunti, avevano collaborato e suffragato dei loro jura e dei loro aforismi per far la roba, e per sostenerla: il cattolicesimo è per gli aristocratici, si è detto, una fede dinastica. Non si vendono i campi, le terre che sono il compendio dei sacrifizi, delle lacrime, delle ruberie, delle prepotenze dei propri maggiori; e non si può rinnegare la Chiesa che ha sparso dappertutto per quei campi le sue benedizioni. Quali peccati il moribondo avrebbe dovuto confessare?: « Era tutta la vita ad essere colpevole, non questo o quel singolo fatto ». E la Morte sopraggiunge non come la morte cristiana, ma confusa con un vestito marrone da viaggio e i guanti di camoscio d'una signora, intravista alla stazione di Catania.

Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui; l'orario di partenza del treno doveva essere vicino. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo, e così, pudica ma pronta ad essere posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazii stellari.

E l'ultimo capitolo, dove ci vengono innanzi le tre figlie nubili del Gattopardo, è l'epicedio grottesco di tutto quel mondo fittizio di superstizione e di false reliquie, una liquidazione di fallimento che il Tomasi fa di tutto con acredine quasi di antagonista. Anche lui vuol dare l'ultimo colpo per lo sprofondo di quel mondo che non gli appartiene più, e fa l'ultimo sberleffo ad Angelica che ora, nel 1911, quasi settantenne, fa parte del patronato per il cinquantenario della fondazione del nuovo regno, quell'Angelica che ora non *olet* di beccume e che si succia volentieri il titolo di principessa, lei, la discendente di Peppe 'Mmerda (con rispetto parlando, Eccellenza).

Qui, proprio il Tomasi di Lampedusa identifica la sua con la filosofia del suo bisnonno Giulio, e anche lui porta e getta la sua palata di terra sulla sepoltura di quel mondo. Garibaldi ha vinto anche su lui.

Ma perché allora un romanziere di falsa sinistra ha potuto dire che questo è un romanzo di destra? E perché alcuni pochi comunisti se la sono presa per quell'ingiuria all'ebreuccio Marx che lo scrittore non vorrebbe nemmeno nominare, e prendono le difese dello spirito progressivo dell'isola di Sicilia? Ma è evidente che la poesia ha una sua legge inattingibile, che è scritta nelle stelle, e, perché così lontana, bisogna pure rispettarla.

LUIGI RUSSO

AVVERTENZA

Si ricorda agli editori, agli autori e ai collaboratori che la direzione e la redazione di «Belfagor» si sono trasferite definitivamente a Marina di Pietrasanta (Lucca): in questa località devono essere indirizzati libri, manoscritti e richieste che le riguardino.

L'amministrazione della Rivista resta sempre a Firenze, Casa editrice D'Anna, via Jacopo Nardi 6, e si prega di non confondere i due indirizzi.

Preghiamo vivamente i lettori di raccomandare ai loro conoscenti di non inviare né versi né novelle; il direttore e i redattori non sono dei «lettori pubblici». A quelli poi che inviassero manoscritti non richiesti, si raccomanda di mettere i francobolli per l'eventuale restituzione; altrimenti i manoscritti non si restituiscono.

IL « GATTOPARDO » IN FRANCIA [1]

« *Mariamaria* » avrebbero mormorato le querule e baffute baronesse di palazzo Ponteleone se, come chi scrive, si fossero trovate davanti, nella sede delle Editions du Seuil, a un imponente pacco di ritagli di articoli dedicati all'opera del loro amaro cantore. Un tre libbre di carta, a occhio e croce. Miriadi di trafiletti, articoli di quotidiani parigini e di provincia, profili apparsi su tutti i settimanali letterari importanti, testi (addirittura dialogati) di trasmissioni radiofoniche, studi pubblicati in riviste. In tutto, più di un centinaio di scritti di vario stile e lunghezza. La poderosa macchina pubblicitaria parigina che crea i *best-sellers* e fonda le più effimere glorie si è messa in moto per lanciare questo libro che, fra le tante stranezze che avrà suscitato, potrà anche vantarsi di aver fatto salire un libro italiano a una tiratura che oltrepassa le centomila copie. Miracolo, questo, non più ripetutosi dopo il noto trionfo di *Don Camillo*, benché sia pura decenza aggiungere che il povero principe non è per nulla responsabile né dell'accostamento né della successione. Dire perché un libro ottenga un trionfo a Parigi (e cioè nella città letterariamente più capricciosa e imprevedibile che esista) e un altro, magari di eguale valore, si dimostri incapace di superare il livello editoriale delle copie spedite in omaggio ai critici, è cosa non solo superiore alle forze dello scrivente, ma capace forse di sgomentare gli psicologi, i sociologi e gli psicanalisti a cui una simile inchiesta dovrebbe naturalmente essere affidata. Proprio perché la letteratura ha un'importanza paragonabile a quella che da noi ha il trust della Edison, le forme che può assumere e i risultati che può ottenere sfuggono al controllo del comune buon senso. Quando un libro, uscito dalla tipografia, raggiunge le vetrine dei librai, decine di telefonate, altrettanti piccoli annunci nei giornali e nei settimanali, numerose e appetitose indiscrezioni sapientemente filtrate e astutamente distribuite hanno già creato un'atmosfera di attesa, di vibrante curiosità. Il mistero consiste appunto nel sapere perché e come in alcuni casi l'operazione-lancio riesca brillantemente mentre in altri s'illanguidisce e, rapida, s'affloscia miserevolmente. « Ma per via del valore dell'opera! », obietterà l'onesto lettore abituato a un sistema considerato nostrano. Ebbene no. Mille elementi extra e

---

1 G. Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, tr. Fanette Pézard, Editions du Seuil.

paraletterari intervengono per fare un successo, e molti di più per fare un trionfo, primo di tutti il caso. Basti, quindi, aver accennato al fenomeno.

Affermare che mi sono sorbito le tre libbre di carta sarebbe tanto più temerario e gratuito in quanto nessuno me lo aveva chiesto e soprattutto perché due terzi circa del peso è costituito da ripetizioni goffamente variate di un misterioso archetipo che ho ricercato invano ma che sospetto essere, con qualche fondatezza, il testo della fascetta editoriale che avvolge il libro. Che però nessuno si scandalizzi: ogni anno escono a Parigi un trecento romanzi scritti, spesso, dalle persone meno sospettabili come prostitute pentite, questori di polizia, corridori ciclisti, donne di mondo alla menopausa, contadinelle quindicenni *et similia*. Scrivere un romanzo, in Francia, è banale come da noi mangiar spaghetti e non scriverne è considerato snobistico come da noi rifiutarsi alle delizie dei ravioli. Così, il critico letterario di un qualsiasi quotidiano o settimanale dovrebbe leggere una media di sei libri alla settimana, senza contare le inopinate ma frequenti memorie dei marescialli di Francia. Lavoro, come ben si vede, più che erculeo. Per attenermi alla realtà effettuale, dirò quindi che, mettiamo su sei critici che scrivono di un libro, solo uno o due lo hanno letto per intero, e questo generalmente in periodi di epidemia influenzale. Gli altri, come si dice qui, lo hanno letto « in diagonale » o, in ben più poveri termini, hanno letto l'inizio, la fine e indovinato il resto. Questo sistema presenta, beninteso, qualche rischio, ed è così che, per dare un esempio, il Tomasi duca di Palma ha dovuto subire vari spostamenti araldici diventando ora conte ora addirittura *duc de Parme*, asserzione, questa, recisamente smentita dal grande e dal piccolo Gotha prima ancora che dai Borboni; don Fabrizio si è trasformato in un *don Felipe* che, scarsamente stendhaliano, si vedrebbe meglio come protagonista di un indiavolato cha-cha-cha; e al bravo Giorgio Bassani è stato attribuito il nome, non privo di un suo ungarico fascino, di György Bassani, probabilmente per necessità di rima. Se si bada bene, però, anche questi errori denotano un vero fervore, tanto più che le pubblicazioni meno attese si sono occupate del libro con uno slancio che non può non commuovere l'italiano che viva all'estero. Esempi: *La Revue de la Police*, *La Tribune des Assurances*, *La Revue de la Mercerie* e, *last but not least*, *Elle* e *Votre Beauté*.

Esiste uno schema universalmente rispettato per stendere un articolo di critica letteraria in un giornale o in un settimanale: 1) generiche parole di introduzione (nel nostro caso si tratterà di creare il clima accennando rapidamente al *problème du Midi* o, se la cultura lo consente, a *Garibaldi*); 2) biografia dello scrittore, se ce l'ha (inutile dire che la vita e la morte del nostro principe-duca hanno dato largo spunto alle divagazioni e ai voli); 3) riassunto, possibilmente vivace, del romanzo; 4) perorazione vibrantemente suasoria perché il lettore compri il libro e almeno lui lo legga. I primi giorni dopo l'uscita dell'opera anche questo schema eminentemente cartesiano implica comunque un certo sforzo, non foss'altro che di sbirciare attraverso le pagine intonse; però, dopo una decina di giorni, i prudenti che si erano te-

nuti in disparte si mettono tranquillamente a predare i pionieri e il ciclo della ripetizione ha inizio.

Ma giunti a questo punto lasciamo parlare i testi, come dicono gli storici. Ecco un bel titolo su quattro colonne: « SCETTICO, IL GATTOPARDO SORRIDEVA FRA I LUNGHI MUSTACCHI E SI SFORZAVA DI EVITARE LE SPINE DELLA GIUNGLA »; [2] la *Tribune des Assurances* ci assicura che il *Gattopardo* « è un libro mediterraneo, nero e luminoso », mentre J. Paret, dopo aver affermato ne *La Dordogne Libre,* che « grazie a Dio in ogni italiano sonnecchia un Machiavelli di *envergure* più o meno grande » prosegue dicendo: « Non vi ho risparmiato le citazioni.[3] Vi permetteranno, spero, di decidervi a leggere questo romanzo di una bellezza grandiosa che [....] per la sua densità, per la sua potenza, per il mondo che abbraccia, si situa sullo stesso piano di un'opera di Proust o di Stendhal ». E qui tocchiamo il capitale problema del recupero europeo di questo romanzo peri-africano. In ogni articolo vengono operati accostamenti spesso audaci con numerosi autori; grazie a questa manovra tattica l'articolista prende, se così posso esprimermi, due piccioni con una fava; evita, cioè, di parlare del libro e si segnala, nello stesso tempo, per le vaste letture e l'acume critico. Balzac, Stendhal, Mérimée, Flaubert, Dostoiewski, Cechov, Barrès, Proust, Faulkner, Joyce, tali sono i fiori colti a piene mani dai critici francesi nel *Gattopardo.* Ma ce ne sono altri. Eccoli: « L'umorismo a freddo del Lampedusa discende dal grande romanzo vittoriano, ma più ancora da *Marina di Vezza* di Aldous Huxley o dal *Barnabooth* di Valery Larbaud. La Sicilia descritta è quella del Pirandello de *L'alba nasce dalla notte.* Un episodio come quello della caccia coll'organista ricorda Giono. L'ultimo capitolo, per finire, evoca la fine disperata di Doña Rosita di Garcia Lorca ». Sgomenti, ci chiediamo che cosa rimanga al principe, ma siamo subito rassicurati: « Tutte queste coordinate sono mediterranee e credo che sia questo il punto più importante: il *Gattopardo* è il libro che condensa tutti gli aspetti di un grande momento della storia del pensiero mediterraneo ».[4] Fatto, questo del pensiero mediterraneo, da segnalare ai palermitani, affinché ne godano. Georges Altman, in una rapida analisi, così conchiude, e salomonicamente, su questo problema: « Lo stile insieme poetico e mordente dà a questo libro un tono che non è né francese, né italiano, né folkloristico, ma quello di un umanismo nutrito di succhi indigeni che gli danno il suo sapore senza per questo privarlo di un'udienza europea ».[5]

A proposito dei succhi indigeni, André Billy, vecchissimo erudito e pilastro culturale del venerabile *Figaro,* si dichiara colpito dalla durezza con cui Tomasi di Lampedusa parla della sua Sicilia, loda la lucidità intellettuale che gli sembra richiedere una simile posizione e aggiunge, per corroborare e giustificare la sua lode: « Ve lo immaginate un romanziere brettone,

---

[2] *La Voix du Nord,* 22, VI, 1960.
[3] È un pioniere.
[4] A. M. ALAUZEN, *Le Méridional,* 26, XI, 1959.
[5] *Notre République.*

basco, provenzale, o addirittura parigino lasciarsi andare a una simile critica dei difetti e delle insufficenze del suo paese di origine? Mi potrete obiettare che né Parigi, né la Bretagna, né il paese Basco, né la Provenza la meriterebbero. Siamo perfettamente d'accordo. Quello che però vorrei dire è che non appena è in giuoco l'amore per la terra natale è molto difficile resistere a certe abitudini mentali dominate dai luoghi comuni dell'ammirazione. Detto ciò, mi guardo bene dall'auspicare che le nostre care province siano trattate dai loro romanzieri come la Sicilia lo è nel *Gattopardo* ». Pagina esemplare, questa, perché mette faccia a faccia il masochismo nazionale italiano e la candida sufficienza celtica.

La reazione della destra, cattolica o conservatrice, è stata nell'insieme equilibrata. Lodi incondizionate per i « valori letterari » (la morte, la vanità dello sforzo storico), ma riserve a proposito della concezione generale del mondo considerata o cinica o scettica o eccessivamente pessimistica. L'autore della nota anonima apparsa in *Etudes,* la rivista dei gesuiti francesi, così conclude: « Il romanzo soffre soprattutto di un penoso vuoto spirituale accentuato da una visione del tutto superficiale della vita religiosa dell'epoca che poteva certo porgere il fianco alla critica ma che non è comunque esattamente rappresentata da quelle parodie di pratica religiosa e da quel cappellano gesuita dai discorsi sciropposi e convenzionali che l'autore si compiace a descriverci ». Non priva di involontario interesse sociologico è la fine dell'articolo di un certo *E. de P.* pubblicato nei *Cahiers de Neuilly,* organo confidenziale dei quartieri alti parigini, eleganti e monarchici: « I personaggi si mantengono nel loro insieme a un livello morale basso e l'autore avrebbe potuto, ogni tanto, insistere meno pesantemente sull'ossessionante sensualità che li pervade. Alcuni di loro, tuttavia, fanno prova di una confortante grandezza d'animo, come quel vecchio organista rimasto fedele ai Borboni, suoi benefattori, e che, solo di tutto il paese, tiene a votare in loro favore. E se la distinzione di modi e di mente del principe Fabrizio rimane un valore umano assai relativo, essa lo mantiene comunque, essere sdegnoso e trascendente, molto al di sopra della generazione che, dopo di lui, salirà nell'ignoranza di ogni tradizione e di ogni ideale. La vecchia nobiltà siciliana ha trovato in Tomasi di Lampedusa il suo La Varende e il suo Michel de Saint Pierre ». Troppo spazio ci vorrebbe per spiegare quanto poco lusinghieri siano questi accostamenti, anche se innocentemente proposti. L'ultima voce cristiana che si sia espressa sul *Gattopardo* è quella de *La France Catholique*: « Manca alla grande bellezza di questo libro la Luce della Fede che, sola, può rendere comprensibile l'iniquità di ogni sacrificio mostrandone il valore di riscatto; manca, proiettata su quell'avidità di eterno che ossessiona l'eroe del *Gattopardo,* la Luce dell'Eterno Vero ». Più duro, anzi feroce, è un certo G. Piroué che, nelle autorevoli *Lettres Nouvelles,* prende addirittura a stangate il bravo *Gattopardo,* in un articolo selvaggiamente determinato fin dal titolo: « *Un chef d'oeuvre? Non!* ». Segue l'argomentazione, dove la concessione disinvolta e

sprezzante alterna, in bella dialettica, colla botta precisa e letale. Il tutto in una prosa difficilmente traducibile, anche in francese. « Un capolavoro? No. Un libro piacevole. Vedo un principe siciliano subire con dignità e malinconia gli incidenti della storia [....] La narrazione è onestamente storica, ampia e lenta, senza goffaggini e senza originalità che colpisca. Un buon lavoro fatto in casa. I personaggi hanno colore e presenza [....] Questo romanzo è l'opera di una maturità venata di serenità senile che si libra negli spazi [....] È chiaro che Lampedusa, troppo impastato di saggezza rassegnata, troppo al sicuro sulle alture, troppo pittore di cavalletto, non ha saputo trarre dal suo soggetto tutte le ricchezze che conteneva [....] Com'è possibile essere un buono storico quando ci si sforza di dimostrare l'inanità della storia? ».

A questo punto dobbiamo precisare che le citate riserve rappresentano poche eccezioni ampiamente coperte dal frastuono del vasto e generico scoppio di applausi che ha accolto l'apparizione del libro. L'unico che abbia ripreso con serietà le restrizioni e le critiche manifestate in Italia da Vittorini e da Moravia è Dominique Fernandez che, ne *L'Express,* scrive:

A forza di contemplare ogni cosa *sub specie aeternitatis* il principe Fabrizio non s'accorge che la sua superiorità intellettuale (per quanto ammirevole a prima vista) invece di fornirgli una presa reale sulle cose, lo isola a poco a poco in un universo egoistico e astratto. Dire che nulla vale di fronte alla perennità delle leggi naturali è sempre servito a giustificare le oppressioni e la miseria; è dunque comprensibile che un libro simile, in un momento in cui Danilo Dolci si sforza di lottare proprio in Sicilia contro lo sterile fatalismo dei moralisti *désabusés,* appaia falso e irritante. La filosofia di Lampedusa non vale gran che. Che il suo eroe non riesca a inserirsi nel contesto vivo della realtà storica, è ammissibile. Ma che non ci si proponga questo atteggiamento come se fosse esemplare o saggio. Che l'uomo incapace di attività politica non venga a dirci che, per guidare gli altri, bisogna prima ingannare se stesso [....] Negando la lotta di classe, Lampedusa rimane l'uomo della sua classe. Crede che spaziare sopra di tutto voglia dire liberarsi da tutto. Il suo proposito di demistificare ogni cosa lo conduce all'automistificazione.

Come si vede, anche in Francia vige l'abitudine di prendere alla lettera quello che dicono i personaggi di un romanzo storico come se, anziché personaggi, fossero persone. Questo è d'altronde il sintomo più sicuro che un libro è riuscito.

Un altro problema che ha preoccupato la critica francese è quello della « tecnica romanzesca ». R.-M. Albérès si chiede appunto, ne *Les Nouvelles Littéraires,* se il *Gattopardo* è o non è un romanzo storico e, se non lo è, a quale tecnica si possa riallacciare. Premesso che nella critica francese sopravvive una solida credenza nei generi letterari e che si discute di « tecnica » con lo stesso fervore e la stessa serietà con cui gli ingegneri parlano di quella del cemento armato, ecco quanto egli scrive:

[il principe Fabrizio] è un fossile intellettuale, anzi intellettualissimo, perché serba per sé la propria intelligenza; un fossile che, per la prima volta al mondo in un romanzo, *è visto dall'interno.* In virtù di quale aberrazione è possibile cercare una testimonianza

storica in questo romanzo ovattato, distante, ironico, che è scomposizione del mondo in una coscienza che, nello stesso tempo, lo disprezza e lo ama? [....] Scrittore « della domenica », pittore *naïf* (nonostante la sua cultura e la sua abilità), il principe di Lampedusa è riuscito a fare in duecentocinquanta pagine quello che il professor Musil aveva tentato in duemila, con meno brio e più applicazione: la vita « scentralizzata », rimuginata, riflessa, un aspetto « secondo » della vita [....] Quello che nel Gattopardo serve da procedimento di *décentrement* non è, come nella « scuola dello sguardo », un postulato teorico, come, per esempio, il procedimento del « labirinto » dell'ultimo Robbe-Grillet. È semplicemente il carattere anacronistico dell'autore (e del protagonista). È la coscienza del narratore che, per il suo carattere paradossale, vi respinge in un mondo inaudito dove il mondo reale si proietta come un'immagine scomposta da un giuoco di prismi

Come si vede la critica francese, a parte beninteso i cattolici, è stata nel suo insieme poco sensibile alle reazioni d'ordine ideologico o politico o moralistico che hanno scosso tante coscienze nostrane, a destra e a sinistra, e questo perché è radicata l'abitudine (lodevole) di prendere un libro come è, senza tentare di imputargli a colpa il fatto di non essere come si vorrebbe che fosse. Si tratta insomma di una forma di rispetto del tutto estranea all'atteggiamento inquisitorio e professorale che mi pare abbastanza tipico della nostra critica. Ci sono, in compenso, altre tare che non è nostro compito di delucidare e, anzitutto, la tendenza a considerare la critica militante da un punto di vista esclusivamente strumentale e pratico, al di fuori di ogni tentativo esegetico serio. Comunque sia, il grande vantaggio del critico francese, e non soltanto dei critici militanti, consiste soprattutto nel fatto che si serve generalmente di uno stile chiaro e che aborre dai tenebrosi filosofemi di cui ci si diletta da noi. Quindi, se un critico francese scrive una sciocchezza (come capita in ogni paese) è possibile accorgersene subito, mentre da noi questo stadio di coscienza costituisce già il frutto di una faticosa analisi preliminare.

Ma la grande sorpresa (e la postuma malizia del principe) è stata la reazione della stampa di sinistra e di estrema sinistra. Il *Gattopardo,* attaccato in Italia da cattolici e da comunisti stranamente coniugati per la circostanza, è stato difeso a spada tratta in Francia dal campione dell'intransigenza culturale pseudo-marxista: Aragon. E, cosa ancor più mirabolante, questo specialista delle esecuzioni sommarie, spesso rivolte contro dei sinceri intellettuali di sinistra, ha dispiegato, per difendere il *Gattopardo,* tesori di penetrazione e di pazienza critica. Ma procediamo con ordine. La prima nota insolita, benché meno inattesa, è stata quella espressa da Claude Roy nel progressista *France-Observateur.* Claude Roy è stato, dalla liberazione ai fatti di Budapest, il « brillante e fantasioso » saggista del marxismo ufficiale, una specie di esteta « serio », capace di mescolare abilmente le severe verità dottrinarie col brio dell'edonismo letterario. A quell'epoca, quel rigoroso e brutale Torquemada che era Aragon si era assunto l'incarico di difensore spietato della *culture nationale* di staliniana memoria, nazionalisticamente intesa, ponendo pesantemente l'accento sulla necessità assoluta del rispetto di una certa tradizione francese da contrap-

porre, in forma realista e socialista, al noto cosmopolitismo decadente e disgregatore. Il risultato più saliente di questa direzione culturale fu di far sorgere una greve fioritura di letteratura populista letta non certo dal popolo ma da una sparuta schiera di intellettuali che tentavano in questo modo di incoraggiarsi reciprocamente su questa via e di liberarsi dai complessi di cui li affliggeva la loro estrazione quasi sempre borghese. Si vide fra l'altro un uomo come Aragon che è stato ed è, nonostante una spiccata tendenza alla retorica, uno dei più grandi poeti e narratori del mezzo secolo francese (lo sa), mettersi a scrivere sonetti ronsardiani consacrati agli alti fatti dei metallurgici di Parigi o dei braccianti di campagna e stendere interminabili e illeggibili romanzi sull'attività politica delle varie cellule del partito. Fino al XX Congresso del P. C. dell'U.R.S.S., Aragon dominò incontrastato sull'ortodossia letteraria del partito, creando un clima vagamente terroristico e talmente nazionalistico che il povero viandante straniero, anche se di sinistri affetti, provava quasi un sentimento di confusa vergogna nel sentirsi italiano o tedesco. Accanto al suo infocato e intransigente fervore, Claude Roy rappresentava il margine estremo di gratuità signorile e di « giuoco » letterario concesso a un membro del partito. Uscitone, senza troppo rumore, all'epoca dei fatti di Budapest, egli ha conservato legami di amicizia e di stima con i suoi ex-compagni di lotta politica, evitando così di cadere nelle isterie anticomuniste che sembrano di regola in questi casi e che, nella loro aggressività passionale, rivelano un curioso « complesso da rinnegati ». La sua analisi del *Gattopardo,* benché necessariamente succinta, non è priva di acutezza e manifesta una sincera e intelligente ammirazione, tanto più gradevole in quanto Claude Roy rinuncia per questa volta a quello sfoggio stanchevole di trovate « astucieuses » e di fronzoli stilistici che lo rendono spesso insopportabile:

Il libro è composto con un'abilità prodigiosa. I temi sono introdotti, sviluppati, fugati e conchiusi con un estro incantevole. C'è il tema della giovinezza e dell'amore [....] C'è il tema delle « classi in ascesa » [....] C'è il tema della Chiesa [....] C'è, infine e soprattutto, la Sicilia di cui Giuseppe Tomasi parla con un amore desolato e funebre, con sensualità beffarda e critica. La lingua del principe di Lampedusa è degna della sua impresa. Fa pensare a quella di un altro poeta dei mondi aboliti, alla scrittura di Robert Musil ne *L'uomo senza qualità.* Esiste una parentela spirituale fra il viennese e il siciliano: entrambi sono dei Mosè che non credono nelle Arche, o che non hanno più fiducia nell'Arca sulla quale Proust aveva imbarcato le specie scomparse del tempo perduto: la letteratura.

Ed ecco un esame più preciso del significato del romanzo:

Il *Gattopardo* sarebbe forse soltanto la sontuosa e deliziosa cronaca di un piccolo mondo scomparso se l'autore non avesse saputo dargli la dimensione del tempo e della durata che introduce in esso mediante un procedimento già impiegato, con intenzioni diametralmente opposte, da Aragon ne *La Settimana Santa,* procedimento che si deve definire come quello dell'*anticipazione romanzesca.* Aragon e il principe di Lampedusa hanno in comune quella straordinaria maestria aristocratica, quell'elegante *désabusement,* quell'insolenza nell'eleganza e quell'eleganza nell'insolenza che costituiscono degli ele-

menti fondamentali del loro carattere. Soltanto le *soprastrutture* della loro filosofia segreta sono diverse: Aragon crede nell'avvenire, nei possibili progressi della storia umana. Tomasi crede nell'immobilità della Sicilia, dell'Italia, dell'umanità: i *ci-devants* appartengono piuttosto al partito dell'Ecclesiaste e del principe Salina che a quello di Salomone e di Lenin.

Più in giù abbiamo alcune considerazioni tecniche e il tentativo di recupero del pessimismo in sede moralistica e psicologica:

Il principe di Lampedusa ha scelto di vivere il tempo della lamentazione piuttosto che quello della giubilazione, come ha scelto d'altra parte di essere un romanziere non soltanto intelligente, ma onnisciente, benché la cosa sia oggi malvista: nel 1959 si deve infatti essere un romanziere che finga di saperne meno di chiunque altro sui suoi personaggi. L'autore del *Gattopardo* interviene ogni tanto, come quello de *La Settimana Santa*, per farci sapere non solo *quel che succede* nella sua storia, ma anche *quello che succederà*. Sa che i frutti più belli contengono l'astuto verme che li corromperà [....] Conosco benissimo la spiegazione *sociologica* (facilmente immaginabile) del pessimismo voluttuoso del *Gattopardo*; so anche come, nei suoi confronti, si possa dimostrare dialetticamente e pedantescamente che la metafisica delle classi dominanti è pessimista. *Bene, recte, optime.* Ciò non toglie che il principe di Lampedusa, questo vecchio feudatario decadente che era anche un grandissimo artista, non ci parla, tutto sommato, che del fondo comune a tutti gli uomini. Infatti Salomone prima ha costruito il tempio, poi ha fatto l'amore colla Sulamita, e alla fine è morto. C'è un tempo per dire che tutto andrà bene, un tempo per dire che tutto non è andato proprio tanto bene quanto lo si sarebbe creduto, e un tempo per non dire più nulla.

È forse a partire da questo articolo che Aragon ha deciso di portare a termine l'operazione « disgelo » che stava tentando da un paio d'anni e che aveva già definita in una clamorosa conferenza di circa un anno fa, tenuta in presenza di Maurice Thorez chiamato, immagino, a suffragare tacitamente l'ortodossia delle posizioni espresse dallo scrittore davanti a un'assemblea di giovani. Questa operazione tende sostanzialmente a due obiettivi: svincolare l'ideologia del partito francese, per quel che riguarda la letteratura, dagli eccessi dottrinari del settarismo dell'epoca staliniana e, sul piano personale, dimostrare che Aragon, pur rimanendo nel partito e con la benedizione di tutti i santi, è capace di una elegante duttilità dialettica suscettibile di non confonderlo più con i « piccoli settari » opposti a ogni tentativo di revisione. In altri termini, Aragon lascia nel vespaio i suoi discepoli dopo averceli introdotti lui stesso. Come sul piano politico il partito francese aveva commesso lo scoraggiante errore di affidare agli staliniani il compito della *déstalinisation*, così, su quello culturale, l'analogo incarico è stato dato a un uomo su cui incombono le più pesanti responsabilità nei riguardi dello scombussolamento di ieri e di oggi di molte coscienze marxiste. Aragon, e cioè un uomo politicamente discreditato agli occhi della sinistra, si presenta dunque, con ammirevole cinismo, come l'araldo di un marxismo intelligente e libero. Il *Gattopardo*, in questo intricato contesto, rappresentava così (e certamente senza saperlo) la preda ideale e l'esempio concreto da analizzare e da proporre, insieme alla *Setti-*

mana Santa colla quale ha, effettivamente, numerosi e sorprendenti punti di incontro, non foss'altro che il tentativo di far rinascere il romanzo di tipo tolstoiano. Dette queste cose, indispensabili per capire le motivazioni reali della presa di posizione di Aragon, aggiungerò subito che il suo esame del romanzo presenta un notevolissimo interesse (come pure la discussione teorica abbozzata), almeno nell'ambito della cultura progressista francese che sta sforzandosi penosamente di raggiungere le posizioni chiaramente definite qualche anno fa da un certo Gramsci, qui noto quasi esclusivamente per le sue *Lettere dal carcere*. Paradossalmente, i comunisti italiani che, prima del XX Congresso, avevano dato prove abbondanti di un'intelligenza critica delle situazioni culturali concrete infinitamente più penetrante e libera di quella dei comunisti francesi, si trovano ora, almeno per quel che riguarda un libro, nella situazione inversa.

Il primo articolo, apparso nelle *Lettres Françaises* nel dicembre del 1959, porta un titolo da far tremare: « Un grand fauve se leve: Le Guepard ». Ed eccoci quasi subito *in medias res,* con una severa ammonizione rivolta verso i pedanti che ritengono il *Gattopardo* un libro « reazionario »:

> E io vi dico: bisogna saper prendere le proprie responsabilità; anche se questo genere d'arte vi dispiace, anche se l'immagine dell'Italia (o della Sicilia) da cui è presa vi urta, anche se questo ritratto di una classe condannata, e che sa di esserlo, non comporta il correttivo, nella sua prospettiva, dell'Italia popolare quale ci compiaciamo di vagheggiarla [....] Il *Gattopardo* è qualcosa di più che un bellissimo libro, è uno dei grandi romanzi di questo secolo, uno dei grandi romanzi di sempre, e forse [...] il solo romanzo italiano.

Per corroborare quest'ultima, saporosa trovata, Aragon cita in un meraviglioso miscuglio e con le omissioni che ciascuno di voi sarà in grado di constatare, i nomi di quelli che secondo lui sono i grandi romanzieri di casa nostra: Matilde Serao, Fogazzaro, D'Annunzio e Moravia, e prosegue dicendo di porre al disopra del *Gattopardo* soltanto il Manzoni (autore, come è noto, di un certo romanzo storico scritto come piace ad Aragon):

> Detto ciò, il *Gattopardo* non rientra effettivamente con facilità nel quadro dei nostri desideri astratti. Questa volta, dato che per fortuna l'autore è morto dopo aver scritto questo solo libro, dobbiamo rinunciare alla nostra mania di fare la lezione ai creatori, di umiliarli, di richiamarli alle norme che abbiamo fissato per loro; questo romanzo prende il carattere irreversibile di un *fatto,* e non è più il romanziere che dovrà adattarsi alle nostre concezioni; siamo noi che dovremo adattarci a questo fatto e vedere anzi se questo fatto non scompiglia, per caso, le nostre concezioni, le nostre esigenze, i nostri vasi di fiori.

Dopo queste affermazioni che possono sembrare ovvie ma che suonano rivoluzionarie in bocca al nuovo Aragon, si passa all'analisi puntuale dei temi del libro. Quello della morte, anzitutto: « Tutto si svolge come se la morte personale [del principe Fabrizio] non fosse che la conferma di un'altra morte, quella di un'aristocrazia sul destino della quale don Fabrizio,

fin dal maggio 1860, non si faceva più illusioni. Ci si deve forse chiedere, per ascoltare nell'ombra quest'avventura umana, se questo gioca a favore di una letteratura *engagée* o *dégagée*? Ho orrore di queste espressioni che hanno senso soltanto nel quadro di una filosofia che non è la mia ». Dopo averci similmente stupefatti, Aragon riconosce che questo libro è rivolto verso il passato e che ha « gli occhi pieni di un morto splendore », ma continua dicendo che « se l'arte di Giuseppe Tomasi fa sì che noi proviamo soprattutto il fascino del passato [....], come non sentire, come non vedere l'accanimento straordinario manifestato dal romanziere nel preparare, nel rendere più atroce e completa la rovina di questo passato? ». E altrove:

Non è il trionfo dell'astuzia degli aristocratici che ci mostra il Tomasi, è quello di Garibaldi; non è il sonno della Sicilia che ci mostra il *Gattopardo*, ma la Sicilia trascinata nella corrente della storia in contraddizione coi discorsi di don Fabrizio. Ed è appunto questo che i lettori (o piuttosto i critici) di sinistra sembrano non aver visto, visibilmente scandolezzati dalla filosofia « siciliana » di don Fabrizio. Prestare questa filosofia a Giuseppe Tomasi mi pare in completa contraddizione col romanzo. Mi si dirà che la cosa dipende da come lo si legge. Naturalmente! Ed è appunto quello che dico io. Un libro non è finito dal suo autore, ma dal lettore. Ecco perché mi stupisco che la gente sembri non capire che, poiché il *Gattopardo* è un fatto, si tratta di saperlo interpretare secondo quello che ne pensiamo noi, e non secondo quello che potrebbe pensarne l'agnosticismo siciliano o una certa degenerescenza del pensiero critico, caratteristica di un declino di classe che non è più soltanto quello dell'aristocrazia.... Sono i garibaldini che hanno vinto. Il « cornuto » non sarà stato Garibaldi. La vittoria dei « piemontesi » non sarà stata una vittoria come un'altra, ma l'unità d'Italia. Il movimento della storia si è impadronito della Sicilia fino al punto di sfondare i soffitti di casa Ponteleone con una bomba americana, ma questo movimento complesso, che afferra anche quelli che, come don Fabrizio o suo nipote Tancredi, credono di poterne giocare, è il risultato di fattori diversi. Orbene, io sospetto appunto che Giuseppe Tomasi abbia scorto questi fattori nella loro complessità, lui che fu testimone di varie cose nel corso della sua vita, dal castello di Lettonia in cui era vissuto con la moglie in un momento in cui ci sarebbero stati castelli in Lettonia ancora per poco, a quell'Italia che, fino in Sicilia, era coperta di camice non più rosse, ma nere.

E Aragon così conclude:

Ci si disputi pure il *Gattopardo* fra partigiani della letteratura *engagée* e partigiani della letteratura *dégagée*, l'esito di questa equivoca battaglia ha scarsa importanza [....] Il senso che assumerà l'opera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa non potrà essere diverso da quello della storia. Gli individui possono certo essere agnostici, ma l'opera sfugge dalle loro mani e dal loro cuore, entra nel grande travaglio delle cose reali, vi si inserisce, diventa oggetto di conoscenza. E il *Gattopardo*, in avvenire, non dirà l'immobilismo siciliano, ma il movimento degli uomini che, come don Fabrizio, Giuseppe Tomasi salutava a modo suo e forse, e certamente, più di quanto un don Fabrizio abbia potuto vedere.

Due mesi dopo, nel febbraio di quest'anno, Aragon ritorna alla carica e in un altro lungo articolo ribadisce e approfondisce i concetti già espressi prendendo lo spunto dalla lettura della traduzione francese delle *Lezioni su Stendhal*. Tutto lo scritto è dedicato non solo allo studio del famoso e

ozioso dilemma (il *Gattopardo* è o non è un libro « reazionario »?), ma soprattutto, in una prospettiva critica molto più acuta, all'analisi del *punto di vista* del quale Tomasi si è servito per vedere don Fabrizio e, attraverso di lui, la storia. Si tocca così il problema essenziale per l'interpretazione dell'opera. Come nell'articolo procedente, Aragon elimina anzitutto l'equivoco che consiste nel confondere l'autore coi suoi personaggi e si dichiara confermato in questa sua convinzione dalla lettura degli appunti su Stendhal, tanto più che « quando un romanziere parla di Stendhal, è generalmente costretto a parlare più apertamente di se stesso » e della propria arte, « senza barare ». E qui, un riposante aneddoto. Aragon racconta di aver incontrato per caso Moravia e di avergli parlato del *Gattopardo*. « È un successo di destra », risponde Moravia. « Al che », prosegue Aragon, « gli ho chiesto quel che intendesse. « Voglio dire », aggiunge, « che è la gente di destra che ne ha fatto un successo ». E affinché non ci fosse più nessun equivoco, siccome gli facevo osservare che bisognava prendersela colla gente di sinistra che non era riuscita a farne un successo di sinistra, l'autore delle *Ambizioni sbagliate* precisò: « Voglio dire che è un libro di destra ». E Aragon commenta, con una piccola e vezzosa bugia da *vieille coquette*: « Il che mi stupì grandemente perché io non so proprio che cosa sia un libro di destra ». Se mi è permesso di insinuare la mia esile voce da falsetto in questo superbo duetto di prime donne dirò la mia anch'io. A una conferenza tenuta a Parigi da Pratolini, una signora-amica-dell'Italia gli chiese, alla fine, che cosa pensasse del *Gattopardo* e il simpatico scrittore regional-populista ebbe questa risposta: « Da trent'anni ci si sforza in Italia di far progredire la nostra letteratura. Lampedusa ci riporta indietro di sessant'anni ». Come se un'opera d'arte, per nascere, dovesse aspettare un turno assegnatole dal lunario culturale ufficiale. Anche i romanzi di Stendhal, apparsi mentre la furia romantica batteva il suo pieno, ritardavano di qualche decennio e lode ne sia resa al cielo. Senza parlare di Leopardi, che è un uomo del Settecento.

Aragon legge dunque gli appunti per cercare di capire la prospettiva romanzesca e ideologica giusta del *Gattopardo*: « Molti hanno così giudicato [come un reazionario] Stendhal, per via degli *happy few*: un uomo di sinistra avrebbe potuto scrivere per un piccolo gruppo di persone privilegiate? [....]. C'è tutta una esegesi stendhaliana secondo la quale questo autore sarebbe stato un uomo di destra. Di conseguenza, i suoi libri sarebbero stati, mentre egli era in vita, degli insuccessi di destra e dei libri di destra. Queste cose, oggi, non ci fanno neanche più sorridere ». Dopo aver citato l'affermazione del Lampedusa secondo il quale Stendhal, nella *Certosa*, mentre avrebbe voluto rappresentare l'Inferno, ha sbagliato il colpo ed ha creato invece il più delizioso Purgatorio dantesco, Aragon continua:

> Come non rivolgere questa osservazione all'uso di Tomasi o di quelli che si soffermano all'apparenza del *Gattopardo*? Anche ammettendo che egli abbia voluto descrivere una specie di Purgatorio dell'aristocrazia siciliana, ha fallito il colpo anche lui, dato

che il suo romanzo rappresenta esattamente l'immagine della perdizione di questa aristocrazia, l'immagine cosciente, *politica*, di questa perdizione, come solo poteva descriverla un uomo che aveva fatto della propria classe una critica spietata, *una critica di sinistra*.

Per sostenere questa giustissima tesi, Aragon riporta pertinentemente dei lunghi passi delle *Lezioni* che è necessario trascrivere se si vuole seguire l'interessante argomentazione. Dopo aver sottolineato il distacco che esiste fra l'orrore obiettivo dei fatti narrati da Stendhal nella *Certosa* e il tono leggero, elegante e lontano della descrizione, Tomasi di Lampedusa aggiunge:

E potrete facilmente constatare, aprendo *La Chartreuse* dove vorrete, che questo è sempre il tono che Stendhal assume nel momento in cui narra i fatti più violenti. Quando li narra; spesso li lascia indovinare. Perché fa questo in un romanzo che *vuole* essere tragico ed « accusatore »? Per una ragione assai semplice: perché i fatti non intendon essere narrati *come sono* ma come *appaiono* al temperamento frivolo, ma nello stesso tempo coraggioso e « strafottente » di Fabrizio, temperamento di « uomo di società » che riduce al proprio livello il mondo esteriore. Tenete presente questo assioma e la *Chartreuse* vi recherà nuove, più deliziose e credo più autentiche voluttà spirituali.

Questo modo di narrare è di una difficoltà prodigiosa: l'autore deve restare sempre nella pelle del suo protagonista; e poiché il mondo è visto tutto intero attraverso gli occhi di questi, anche il lettore contempla tutto attraverso quella mente smagata, simpatica, accomodante, signorile e non troppo intelligente. Il risultato è che il lettore percorre quei trenta anni che dura il romanzo avendo la sensazione di puro gioco, di cosa indifferente e superflua che un simile temperamento dona a chi lo possiede.

E il lettore è trascinato nel supremo piacere di levità e di spettacolo che effettivamente il mondo fu per Fabrizio.

[....] Il prodigio operato da Stendhal consiste nell'aver trasfuso il lettore del 1838 (e del 1955) nell'anima di un simpatico signorino nobile, noncurante, voluttuoso, tiepidamente sentimentale, dei primi dell'Ottocento, e di avergli fatto capire la Paura della Contro-Rivoluzione così come questi poteva capirla.[6]

E Aragon:

Come non capire che questa meravigliosa spiegazione, questa spiegazione *giusta* della *Certosa* non si applica soltanto a Stendhal? Come sempre un pittore quando fa il ritratto di un altro gli presta alcuni dei suoi lineamenti, così Tomasi di Lampedusa capisce qui tanto bene Stendhal proprio perché in questo momento sta spiegando il Gattopardo, e perché nel Gattopardo tutto è visto attraverso gli occhi non di un giovane Fabrizio del Dongo, ma del vecchio aristocratico che sarebbe altrettanto abusivo assimilare all'autore quanto Fabrizio a Stendhal. Questo è tanto vero che, se riprendete il Gattopardo, vedrete che accanto al personaggio attraverso il quale tutto è visto (il Purgatorio), Tomasi di Lampedusa ha preso gran cura di porre un Fabrizio del Dongo nella persona del nipote Tancredi, come se la sua *rêverie* stendhaliana, rovesciando le cose, avesse avuto bisogno per il suo proprio diletto di situare lo zio mediante il nipote per il giorno in cui qualcuno, come voi e me, avrebbe scoperto la fonte, l'imitazione cosciente, il dilettantismo dell'autore.

---

[6] « Paragone », aprile, I, 1959, pp. 41-43.

E Aragon conclude con la seguente e violenta diatriba contro la letteratura populista, nella quale riprende le note tesi di Marx e di Lukacs su Balzac:

Lampedusa è forse di destra, ma, anche se lo è, che cosa può importare, signoriddio! Questa è la vecchia *querelle* balzachiana rinnovata: Non mancano certo i testi di cui ci si serve per convincerci che l'autore delle *Illusioni Perdute* era un reazionario [....] Ci mettono sotto il naso dei progetti di legge o di costituzione da lui vagheggiati. Ci stordiscono con mille storielle sulla sua mondanità. Eppure, l'opera di Balzac, in fin dei conti, come quella di Stendhal, è forse di destra? Ho letto molti autori di sinistra che non avevano mai usurpato un titolo nobiliare, che non cercavano di frequentare l'aristocrazia, che potevano vantarsi di essere usciti dal popolo dal quale traevano i loro personaggi, che descrivevano *unicamente* la vita. Per parte mia, se la cosa fa loro piacere, che li si consideri pure come degli scrittori di sinistra, tanto più che per me questo non significa nulla. Ma le loro opere, il loro populismo, il loro gusto per la *tranche de vie* o per il microscopio fanno di loro, ai miei occhi, e molto più di un Balzac o di un principe di Palermo, dei reazionari, per il semplice motivo che non mi permettono di capire il meccanismo del mondo sociale in cui vivo, mentre al contrario tutta l'arte di un duca di Palma o di un Balsan mascheratosi sotto il nome di Honoré de Balzac, consiste proprio nel capire l'evoluzione della società. Qualunque siano le loro idee personali, fossero anche reazionarie, la loro opera è trascinata nel movimento reale della storia e non può per questo appartenere a nessuna reazione. Forse non sarà di sinistra, ma definirla di destra è assolutamente privo di senso.

Maria Brandon-Albini, in uno studio apparso in gennaio in *Critique*, rivista di letterature moderne, aveva già espresso lo stesso punto di vista con grande semplicità: « .... il romanzo è lucido come *I Contadini* di Balzac; non appena un aristocratico si vede e si descrive com'è, cessa di essere un reazionario e l'uomo di una casta; diventa un giudice, un testimone, un artista e un memorialista. Tutti questi quattro aspetti complementari si ritrovano nel grande romanzo di Tomasi di Lampedusa ». E altrove: « L'autore deve essere giudicato *dall'interno* del suo mondo spirituale e non *dall'esterno*. Orbene, il romanziere non ci autorizza mai ad accusarlo di aver voluto difendere le tesi di don Fabrizio [....]. Il pensiero scettico e umanamente compassionevole a forza di desolazione di don Fabrizio Salina è l'espressione del personaggio e, come tale, *perfettamente logico* ».

Quella dell'Aragon è dunque l'unica analisi veramente critica e illuminante apparsa in Francia sul romanzo e rappresenta, in sé, una presa di posizione apprezzabile anche in un ambito che oltrepassa largamente il quadro del problema posto dall'apparizione di quest'opera che avrà avuto l'indiscutibile merito di rimuovere molte acque e di spingere a indispensabili esami di coscienza. Grazie all'impostazione data da Aragon tutte le esitazioni manifestate dalle anime sensibili turbate dal cinismo di don Fabrizio non hanno più nessun senso e l'opera potrà quindi essere letta nella sua giusta prospettiva.

Ivos Margoni

ANNIVERSARIO CARDUCCIANO *

Come ad uomo lungamente amato e desiderato, ritorniamo nella sua patria Valdicastello a Giosue Carducci. Senza voler istituire paragoni, potremo dire anche di lui quello che il De Sanctis diceva di Ugo Foscolo: nessun uomo ha avuto nemici così accaniti, anche oltre la tomba, pedanti politici e letterari che mescolavano il loro abbaiare alle pie mormorazioni dell'ipocrita. E non temiamo neanche di aggiungere, che la sua immagine ingrandiva sempre: il tempo ha cancellato, o almeno lo speriamo, dalla sua vita la parte aneddotica e terrestre, materia di accuse e di calunnie, ed oggi una nuova onda di simpatia investe il poeta versiliese, e nuovamente cerchiamo in lui il segreto di una grandezza.

Queste nostre parole saranno più giustificate, se preciseremo che fra i nemici del poeta dovremo mettere anche i suoi esaltatori fanatici, i partigiani ciechi, non della sua poesia, ma dell'immagine che si erano fatta di lui, iscrivendolo poeta della Terza Italia, buono per manifesti della borghesia benpensante. La storia della presenza del Carducci, che noi non abbiamo intenzione di descrivere minutamente, è fatta anche di questi amici-nemici; ma questo non ci deve far scordare che dal suo iroso verso, oltre che dalla poesia genuina, sono state nutrite e ispirate generazioni, anche non lontane da noi più giovani, se Antonio Gramsci, che nessuno vorrà sospettare di strettezza mentale o di simpatie per la reazione, volentieri ritornava « al giambo di Enotrio Romano », per battere le piccinerie e i misfatti dell'Italia del suo tempo, in parte ancora degna di quell'epiteto di *vile,* con cui il vostro poeta l'aveva bollata mezzo secolo prima. Vorremmo dire, se ancora ci fossero di questi partigiani interessati, o nemici postumi, a chi si oppone e a chi si appropria, che essi facciano lor arte sotto altro segno, « ché mal segue quello — sempre chi la giustizia e lui diparte », male fa al poeta chi lo distacca dalla storia.

E che il nostro poeta non fosse adatto a coprire l'avariata merce del nazionalismo e della reazione, della retorica patriottarda della Roma Imperiale, ben lo capì il D'Annunzio, il quale, non solo per gelosia letteraria, ma anche per instintivo fiuto politico, cercò subito di metter da parte il

---

* Discorso detto a Valdicastello Carducci il 27 luglio 1960, in occasione del conferimento del Premio « Carducci », indetto dal Comune di Pietrasanta.

« maestro avverso », opponendo alla povertà del grande lavoratore la copiosa abbondanza di un individuo, che con scarsa modestia da sé si giudicava « disposto dalla natura e dall'arte ad esperimentar tutto, ad assorbir tutto, a vivere di una vita totale, con la maggior possibile intensità e con la maggior possibile abbondanza di armonie ».

E il fascismo, malgrado i maldestri tentativi di un altro a dir poco inquieto, Giovanni Papini, capì la lezione, e non amò il Carducci, salvo quel tanto che serviva a coltivare un difficile amore, difficile almeno da queste parti, per la monarchia di Savoia, travisando certe poesie come *Piemonte,* o *Alla Regina d'Italia,* grossamente interpretate come conversione ed ossequio alle fortune di quella dinastia. La borghesia benpensante aveva cercato di appropriarselo, invano; ma riuscì a guastarlo nel gusto del pubblico, che nella scuola, la quale in Italia è la più grande divoratrice di libri e quasi l'unica fonte di cultura « popolare »,[1] imparò la gessosa accademica freddezza del *Bove,* le non felici rime di *Cadore,* o del rammentato *Piemonte,* o quelle della migliore ma pur discutibile *Legnano,* a scapito della poesia vera.

Questa retorica della patria, del poeta della patria, fino ad un certo punto anche comprensibile, nel clima post-risorgimentale, fu avversata credo per la prima volta non dal Croce, troppo ammirato dell'*omerida,* specialmente nel primo saggio, poi scomparso dalla circolazione, del 1903, ma da un altro poeta, Giovanni Pascoli.

Giovanni Pascoli, nella *Commemorazione di Giosue Carducci nella nativa Pietrasanta,* letta « in un grande atrio claustrale », qui, il 7 aprile 1907, mise l'accento su vari aspetti positivi della personalità carducciana, fino allora rimasti nell'ombra: il desiderio di quiete, ma unito dialetticamente alla « necessità di battaglia », e l'umanità dolorosa del poeta, quando notava l'amarezza e il « nero rammarico » che questa lotta quotidiana depositava in fondo all'animo del lottatore. Come non ricordare, anche noi, i versi del sonetto *Martino Lutero?*: « Signor, chiamami a te, stanco son io, — Pregar non posso senza maledire ». Eppure, fino ad allora non si era notata questa personale e laica religiosità carducciana; lo stesso Pascoli aveva, in pagine di solo un mese avanti, chiuso citando « la squilla del campanil risorto », quello della chiesetta di Polenta, e la famosa *Ave Maria* di quell'ode. Nella commemorazione di Pietrasanta il Pascoli è invece sulla buona strada, pur con qualche accentuazione di origine autobiografica sull'umiltà e il dubbio: « Un uomo era. Un pover uomo, anzi, così spesso dice di sé. E non era cristiano chi così umilmente sentiva dell'umanità sua? *Un pover uom tu se'*, sentì mormorare tristamente ai cipressi di Bolgheri ». Troppo pascoliano abbandono e dubbio e sospiri il poeta di Romagna senza dubbio sentiva nel Maestro; e viene anche il sospetto che il *pover uomo* sia

[1] O è stata: non bisogna dimenticare la grande importanza c u l t u r a l e dei partiti politici.

volutamente contrapposto al *super uomo* dell'odiosamato fratello minore e maggiore, Gabriele D'Annunzio, dal Pascoli così spesso ingiuriato e deriso nella corrispondenza privata; nondimeno non si può negare che il Pascoli abbia indicato aspetti della personalità, e quindi della poesia carducciana, che poi la critica posteriore ha sempre più sicuramente individuati e descritti.

Dopo il Pascoli, il Carducci fu coinvolto nella generale antipatia e avversione che si ebbe, da poeti veri e da pallidi settatori dell'enigma novecentesco, per la letteratura dell'Ottocento, troppo impegnata con la vita di ogni giorno, poco quintessenziale, troppo esposta, generosamente esposta, diremmo noi, ai miasmi della retorica, o quanto meno alle ventate dell'eloquenza.

Oggi la critica, e il gusto del pubblico, sempre più hanno scoperto il vero Carducci, quello che durerà, quello della virile malinconia, il Carducci senza retorica; ma non vorremmo che fosse troppo accentuato l'aspetto intimista del poeta, il volgersi a se stesso, l'estraniarsi dalla vicenda civile e politica. Eppure, la virile malinconia, o la malinconia senz'altro, così spesso fonte di poesia, anzi inseparabile dalla poesia vera, non è comprensibile, né per la sua origine, né per i suoi risultati, senza quella lotta e quell'impegno morale, civile, politico, anche sociale se si vuole; già lo sentiva il Pascoli, quando riconosceva la *necessità di battaglia* nel Carducci, il quale da parte sua aveva espresso questo stato d'animo nei versi citati della poesia *Martino Lutero*. L'alma irosa e il torvo ingegno, di alfieriana e foscoliana ascendenza, sono alla base di quella malinconia: il Carducci è sì un romantico, che scruta il proprio intimo, ma non di stampo wertheriano, sibbene appunto di stampo saullesco e ortisiano. Ira e malinconia sono le dee della sua vicenda terrena, e le nutrici della sua poesia.

Questa nota dominante è sempre presente nella poesia del Carducci, anche nel Carducci giovanile: nel famoso sonetto, inciso in questa casa, *Peregrino del ciel, garrulo a volo*, già appare il duolo *de le lontane amate cose*, la nostalgia malinconica, la rimembranza, non solo delle età eroiche, ma anche degli affetti familiari e privati. È un sonetto del 1866: ma la protagonista, la rondine, è già *mesta peregrina* in un sonetto del '50, del poeta quindicenne. Letteratura, dirà qualcuno, moduli correnti nella facile poesia del tempo alla Prati o alla Dall'Ongaro o all'Aleardi; e sarebbe così, se invece quelle immagini non fossero, come lo sviluppo ulteriore del poeta sta a dimostrare, i primi segni di una costante umana che sarà dominante per tutta una vita.

C'è una data, o meglio un nodo di date, che rappresentano come uno spartiacque nella poesia del Carducci: la morte della donna amata, la Carolina Cristofori Piva, Lidia, nel 1881, e quella di Giuseppe Garibaldi, del 1882. C'è come la chiusura di un'epoca, ma non un'epoca di storia individuale, ma un'epoca storica, quella del nostro Risorgimento, l'età degli ideali: d'ora in avanti il poeta non rinnegherà niente, non maledirà come

in passato (*la nostra patria è vile!*) alla patria (ma semmai cambierà bersaglio, come vedremo), ma investirà di quella sua triste nostalgia uomini e cose. Ecco che cosa per lui rappresentava Garibaldi, e la scomparsa di Garibaldi:

> La rivelazione di gloria che apparì alla nostra fanciullezza, la epopea della nostra gioventù, la visione ideale degli anni virili, sono disparite e chiuse per sempre. La parte migliore del viver nostro è finita.

È come una pietra tombale, calata su tutto un passato. La morte è sempre stata grande ispiratrice di poesia per il Carducci: dalla grande poesia *Mors*, scritta nell'epidemia difterica del 1875, nel ricordo della morte del figlioletto Dante, scomparso due anni avanti, a *Pianto antico*, a *Funere mersit acerbo*, tutte fra le più belle poesie, ad *Ave*, scritta per la morte del figlioletto di Lidia, Guido Piva, nel 1880, alla bellissima *Nella piazza di San Petronio*, con quel sole che s'indugia guardando gli alti fastigi della gloria passata, *con un sorriso languido di viola*; a quella che è forse il capolavoro, *Nevicata*, del gennaio 1881. Qui il poeta ha raggiunto la pacatezza solenne della morte:

> Picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati: gli amici
> spiriti reduci son, guardano e chiamano a me.
> In breve, o cari, in breve — tu càlmati, indomito cuore —
> giù al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò.

Ma quando l'affanno personale, familiare, si unisce al lutto pubblico, alla scomparsa di un eroe, questa ispirazione si rafforza, e predomina. Nelle poesie posteriori a queste morti ci sono capolavori come *A un asino*, *Traversando la Maremma Toscana*, *Martino Lutero*, la limpida *San Martino*, *Visione*, *In Carnia*, di cui, come meno nota, e bellissima, vogliamo leggere le ultime strofe, con quel gigante, che sui monti della Tenca picchia e picchia, invano, senza mai giungere al fine, in cui vediamo l'evidente autobiografismo:

Su la rupe del Moscardo
è uno spirito a penar:
sta con una clava immane
la montagna a sfracellar.

Quando vengono le fate,
egli oblia l'aspro lavor;
e sospeso il mazzapicchio
guarda e palpita d'amor.

Che le fate al travaglioso
mai sorridano, non par:
il selvaggio su la rupe
si contenta di guardar,

e tal volta un cappel verde
ei si mette per amor,
e d'un bel mantello rosso
ei riveste il suo dolor.

Ahi, da tempo in su la Tenca
niuna fata non appar:
sol la But tra i verdi orrori
s'ode argentëa scrosciar,

e il dannato su 'l Moscardo
senza più tregua d'amor
notte e dì co 'l mazzapicchio
rompe il monte e il suo furor.

Ahi, le vaghe fantasie
dal mio spirito esulâr,
e il torrente di memoria
odo funebre mugghiar:

niun fantasima di luce
cala omai nel chiuso cuor,
e lo rompe a falda a falda
il corruccio ed il dolor.

Solo nel vagheggiamento di antiche età il poeta trova conforto e si rasserena: di questi stessi anni, in cui si pone la cupa *Ninna nanna di Carlo V*, sono la *Leggenda di Teodorico*, e *Il comune rustico*, fra le *Rime nuove*, e, fra le *Odi barbare*, *Presso l'urna di Shelley*, tutte poesie in cui la tristezza è vinta da una visione rasserenatrice della storia, qui veramente sentita non come nemesi vendicativa, ma come madre comune di ogni avvenimento, sovrana pacificatrice di ogni conflitto terreno, senza che scompaia la puntura per l'amara rimembranza di tempi più umani e nobili, e con un moderno anelito verso un mondo più giusto, in cui il sole ancora risplenda su una schiatta d'umani alta gentile e pura:

> O cuor de' cuori, sopra quest'urna che freddo ti chiude
> odora e tepe e brilla la primavera in fiore.
>
> O cuor de' cuori, il sole divino padre ti avvolge
> de' suoi raggianti amori, povero muto cuore.
>
> Fremono freschi i pini per l'aura grande di Roma:
> tu dove sei, poeta del liberato mondo?
>
> Tu dove sei? M'ascolti? Lo sguardo mio umido fugge
> oltre l'aureliana cerchia sul mesto piano.

Eppure, lo spirito guerriero che ruggiva dentro il poeta non si addormì mai: la polemica politica, portata su un piano più ampiamente storico, continua fino alla fine: avremo *Piemonte*, e *Bicocca di San Giacomo*, e *Cadore*; e, per la polemica antivaticanesca, l'ode *A Ferrara* (« Maledetta sie tu, maledetta sempre, dovunque — gentilezza fiorisce, nobiltade apre il volo, — sii maledetta, o vecchia vaticana lupa cruenta, — maledetta da Dante, maledetta pe 'l Tasso »), del 1895; che si continua nella polemica anti-ascetica dell'ode *La chiesa di Polenta*, del 1897, la quale deve la sua fortuna, oltre che all'erudizione storica di cui talvolta è sovraccarica, anche a quei meditativi versi finali, e a quell'ultimo *Ave Maria*, che a torto fece fantasticare di una conversione, religiosa questa volta, non più politica, del nostro poeta.

Come si vede, anche se la poesia guadagna da un placarsi e da un interiorizzarsi del *fosco poeta*, in lui coesistono e vicendevolmente si alimentano le due tendenze, quella diciamo così pubblica, e l'altra privata; rammenteremo un solo esempio ancora, abile ad indicare questa complessità di atteggiamenti, che può avere un suo svolgimento cronologico, purché non si fissi entro troppo rigidi schemi. L'ancora p u b b l i c o lamento dell'ode *Alle fonti del Clitumno*, del 1876, « Tutto ora tace, o vedovo Clitumno.... », lamento nel quale in primo piano sono la storia e le memorie di un popolo, più che un individuo, ha il suo corrispondente, sul piano più personale, intimo, in una delle ultime poesie, l'*Elegia del Monte Spluga* (si noti l'esatta ripetizione, a distanza di più di venti anni, del modulo *tutto ora tace*, perfino con la collocazione a capoverso di *tutto*), che tanti moderni potrebbero ammirare per novità e arditezza di immagini: anche qui le Ninfe, ultime illu-

sioni risvegliate nell'ormai vecchio poeta dall'incontro con una donna gentile, Annie Vivanti, si dileguano, ed egli rimane solo in un paesaggio desolato e fortemente suggestivo:

E vidi su gli abeti danzar gli scoiattoli, e udii
sprigionate co' musi le marmotte fischiare.

E mi trovai soletto là dove perdevasi un piano
brullo tra calve rupi: quasi un anfiteatro

ove elementi un giorno lottarono e secoli. Or tace
tutto: da' pigri stagni pigro si svolve un fiume:

erran cavalli magri su le magre acque: aconito,
perfido azzurro fiore, veste la grigia riva.

Il paesaggio storico è ormai remoto: affiora la solitudine dell'uomo nel pauroso mistero cosmico, per la quale il Pascoli non saprà forse trovare immagini così belle.

E se alcuno vorrà, sull'orma di vecchie interessate interpretazioni, richiamare le strofe di esaltazione patriottica di *Bicocca di San Giacomo,* dove si ammette o si celebra la guerra difensiva, noi ricorderemo i dolenti versi della poesia *La guerra,* scritta sempre nel 1891, due mesi dopo la precedente. Qui il Carducci riconosce la fatalità storica della guerra, ma depreca i *foschi dèi de le patrie,* e lamenta l'inutile strage, che ingrassa le nostre glebe (« Ahi, verzicarono — le biade, pria magre sul colle, — nel lavacro de' le vene umane »), fino ai versi finali, un'invocazione a quella pace, che è il nume presente di tutta la nostra politica moderna:

Oh, tra le mura che il fratricidio
cementò eterne, pace è vocabolo
mal certo. Dal sangue la Pace
solleva candida l'ali. Quando?

Retorica, dirà qualcuno, che ha fatto il suo tempo: eloquente sospiro, appassionata nostalgia, diremmo noi, che possiamo sempre risentire come nostri. Ecco come il Carducci pensava del rapporto fra eloquenza e poesia in un momento significativo:

Ma è troppo difficile evitar la retorica parlando al pubblico in tali momenti [sono parole dell' '82, nel decennale della morte di Mazzini]: poiché per evitarla bisogna scrivere o parlare non sotto la impressione dell'affetto o della passione immediata, ma solo con la rimembranza. Fondamento dell'eloquenza è il pensiero, fortemente nutrito di meditazione di scienza e di storia: roccia granitica cui la fantasia ha da vestire di selva verde e profonda a mezzo l'erta, e il sole dell'affetto ha da illuminare da lontano la vetta, forse nevata, della ragione.

E difficile è, per dirla con un antico, abbandonare la polemica, *saturam non scribere.* Ecco cosa scriveva in quello stesso 1882, il poeta vostro, che si voleva ormai ammansito e ravviato, contro la borghesia nostrana, che di

meriti verso la patria in verità non ne ha mai avuti molti, e contro certa « cupidigia di servilismo », di cui si sono avuti clamorosi esempi fin nei giorni nostri:

> La borghesia ben pensante, che ammira sempre la forza e il successo, vestiva i suoi bimbi alla foggia degli ulani come pochi anni avanti gli aveva vestiti alla foggia degli zuavi; e i diplomatici e i politici officiosi e governativi, scotendosi dalle ginocchia la polvere delle prosternazioni all'imperatore francese, con la voce un po' arrochita dal gridar alcuni giorni prima *à Berlin* urlavano ora a squarciagola *nach Paris*; né mancavano democratici ai quali piaceva, e lo dicevano su le bare dei morti, che i Prussiani facessero essi le loro vendette; e in altri i tristi odii nazionali instillati dagli storici e dagli scrittori dei tempi di servitù o di sventura, sublimemente appassionati, fermentavano più che mai freddi e atroci, fino a diventare teoriche di politica. E la maggior parte si comportavano con la Francia atterrata, come lo schiavo recente di servitù il quale esulta su la sventura del padrone che teme.

Per tornare là, onde siamo partiti, ricorderemo l'augurio che il De Sanctis, concludendo il suo saggio su Foscolo, faceva per gli italiani: « Possano i nostri figli contemplare in questa nuova statua che innalziamo un'ultima voce del passato, l'ultimo cavaliere errante de' tempi moderni, e cercare la salute nell'intelligenza della vita, nello studio del reale, attingendo nella scienza quel senso della misura, che è il vero fecondatore dell'idea, il grande produttore! ». Ma vogliamo aggiungere che nel Carducci questo già avveniva, in lui era già affermato quell'uomo nuovo, che nella giustizia pia del lavoro solo vedeva la possibilità di un riscatto dalle tare secolari del nostro paese. Un grande lavoratore egli fu, oltre che un poveruomo, e un grande poeta, e non un ampolloso retore, sempre alla caccia del successo. E, applicando a lui stesso quello che egli diceva per la morte di Garibaldi, « se aggiungete che ogni causa giusta, ogni idea di civiltà e di liberazione, ogni pratico miglioramento per la vita degli uomini, in guerra e in pace, nella politica e nella solitudine dei tuguri e dei campi, lo ebbe assertore ed operatore eloquente e potente », voi sentite come anche a Giosue Carducci, « d'Italia grande, antica, ultimo vate », ben si convenga il saluto, e l'epiteto, che egli usava per il nizzardo, di « cavaliere del genere umano ».

MARIO PETRINI

PRESUPPOSTI RELIGIOSI E TENDENZA COMICO-REALISTICA NELLA MITOLOGIA OMERICA

La mitologia omerica, che è una costruzione poetica ben diversa dalla religione greca di quel tempo, non sembra neppure sottintendere una concezione etico-religiosa sia pur vagamente unitaria. È naturale che non si possa ricercare una ordinata unità teologico-sistematica in poemi che raccolgono materiali letterari provenienti da origini storiche e geografiche disparate, ma ci si aspetterebbe almeno di trovarvi rispecchiata con una certa chiarezza la tendenza verso quella concezione del mondo divino come mondo autonomo e distante dalle cose umane, di Zeus come dio veramente supremo e dispensatore della giustizia, che in Esiodo è già tanto evoluta.

In Omero questa tendenza affiora, accentuandosi anche sensibilmente nell'*Odissea,* più che altro in affermazioni isolate, del poeta o dei suoi personaggi, come nella similitudine (dunque fuori della narrazione) del canto XVI, 384 sgg. dell'*Iliade,* dove la fuga delle cavalle troiane è illustrata dal quadro di un paesaggio percorso da fiumi e torrenti impetuosi, « quando Zeus rovescia la sua collera sugli uomini che sulla piazza pronunciano con prepotenza sentenze storte, e scacciano la giustizia, senza curarsi del rispetto (o della vigilanza, o della vendetta: il senso di ὄπις, che nell'*Iliade* non si trova altrove, qui è oscuro) degli dei ». Qui siamo già alla concezione di Esiodo, che nelle *Opere e i giorni,* 211, si ricordò di questo passo. Un altro esempio di evoluto sentimento della giustizia divina è nell'*Odissea,* XXIV, 351 sg., dove Laerte dice: « Padre Zeus, davvero ci sono ancora gli dei sull'Olimpo, se veramente i proci hanno pagato per le loro colpe ». Per l'*Odissea* va ricordato in particolare quanto dice Zeus proprio all'inizio del poema, a proposito degli uomini che attribuiscono agli dei l'origine dei mali che essi stessi si attirano con le loro colpe, con l'esempio di Egisto.

Ma nella rappresentazione poetica dei fatti iliadici non c'è traccia di questa concezione, che dovrebbe almeno tendere a mostrare gli dei, almeno Zeus, moralmente superiori agli uomini, distanti, coerenti e concordi almeno con se stessi e vigilanti sulle leggi etiche del mondo umano. Quella tendenza religiosa e idealizzante non resta soltanto poeticamente inefficace: nella viva rappresentazione essa appare tanto più gravemente contraddetta in quanto gli dei sono mostrati addirittura al disotto del livello morale umano, come ben videro greci di poche generazioni posteriori. Questa loro

amoralità va vista non tanto nelle violazioni di una presunta legge etica (adulteri, atti di crudeltà, menzogne) quanto nella mancanza, in generale, di qualsiasi principio o norma che li guidi nelle loro azioni.

Mentre la storia umana in Omero ha uno sviluppo necessario e un contenuto tragico, gli dei, nella loro apparente libertà, si muovono a caso, secondo il capriccio del momento. Ed ecco che questi dei sono così spesso litigiosi e attaccabrighe, si azzuffano vociando non come austeri e tragici eroi aristocratici, ma come una famiglia di irritabili piccolo-borghesi. Nell'*Iliade* solo gli dei sono spesso comici e ridicoli.

Questa loro comicità merita attenzione, appunto perché contraddice un'esigenza e una tendenza religiosa che esisteva e progrediva proprio in quel periodo, come trapela dai poemi stessi. Non serve addurre come spiegazione il modo di formazione dei poemi, facendo risalire la contraddizione alla diversa origine delle loro varie parti, perché la sottintesa idealizzazione teologico-religiosa e la rappresentazione apertamente comica sono presenti negli episodi dell'*Iliade* comunemente ritenuti più antichi come in quelli più recenti, e coesistono anche nello stesso episodio, come si vedrà. Né è sufficiente, per spiegare la comicità delle scene olimpiche, chiamare in causa il razionalismo o il pessimismo filosofico ionico, come hanno fatto critici moderni, perché proprio nelle parentesi soggettive e raziocinanti, che per giunta di solito sono tarde, come nella similitudine sopra citata, affiora più chiara la seria tendenza religiosa « esiodea »; oppure vedere nelle scene divine semplici concessioni buffonesche al pubblico: ipotesi che non spiega come mai il comico sia un aspetto tipico e quasi esclusivo della divinità.

Come esempio chiaro della rappresentazione comica iliadica del mondo divino possiamo prendere l'episodio che chiude il primo canto: episodio ben costruito, solidamente impiantato nella storia dell'ira di Achille, della quale è parte essenziale.

Teti, come ha promesso ad Achille, va da Zeus a pregarlo di vendicare il figlio, di restituirgli l'onore compromesso nella contesa con Agamennone concedendo la vittoria ai troiani. Zeus esita, temendo l'inevitabile lite con Era, ma infine accorda a Teti la promessa solenne. Il diverbio scoppia subito dopo, corrono parole grosse e minacce, e non si arriva al peggio perché Efesto trattiene la madre e suscita riso inestinguibile fra gli dei versando in giro, lui il fabbro zoppo, nettare a tutti. La festa degli dei dura fino al tramonto, Apollo suona la cetra e le Muse cantano. Dopo il tramonto tutti vanno a dormire.

L'episodio è diviso in due chiare scene drammatiche; nella sua brevità (119 versi in tutto, di cui più di metà sono discorsi diretti) è ricco di passaggi fra toni contrastanti, dal patetico al grottesco, dal sublime al ridicolo. In così breve spazio c'è lo Zeus monumentale, che siede solitario sulla più alta delle numerose vette dell'Olimpo (v. 498 sgg.), quello esitante e silenzioso che ha paura dei rimbrotti della moglie (« vattene, ora, che Era non ti veda.... »), e subito dopo segue quell'immagine grandiosa della promessa, in

tre soli versi, che avrebbe ispirato Fidia per il suo Zeus olimpico e che fu imitata da Virgilio; accolto con riverenza da tutti gli immortali, subito dopo egli è coinvolto nella rissa con Era. Eppure i passaggi interni sono così abilmente motivati che nessun particolare turba il lettore.

Le motivazioni sono tutte riprese dalla vita interiore umana. Teti può ottenere la promessa di Zeus perché una volta lei lo ha aiutato, quando il padre degli dei stava per essere sopraffatto in una rivolta di palazzo da Era, Posidone e Atena. Questo episodio, altrimenti estraneo all'*Iliade* e riferito qui in una versione accomodata alle circostanze, è stato raccontato per esteso da Achille (v. 394 sgg.), ma Teti vi accenna soltanto con grande discrezione (v. 503 sg.: « se mai ti ho giovato, fra gli immortali, con la parola o con l'opera.... ») e preferisce ricorrere a una implorante seduzione tutta femminile: « Dammi una promessa sicura, fa' un cenno, oppure rifiuta (ché nulla tu hai da temere), perché io sappia quanto fra tutti sono la più disprezzata ». Va osservato che né Achille né Teti pensano di invocare Zeus in quanto custode della giustizia umana, benché Agamennone abbia pronunciato una « sentenza storta »: Zeus interviene per certe sue personali ragioni, così come al principio del canto Apollo era intervenuto contro gli achei per soddisfare il suo sacerdote che lo aveva invocato, non per punire l'ingiustizia di Agamennone.

Il diverbio fra Zeus ed Era è condotto dalle due parti con una caratteristica mancanza di logica che, quanto più contraddice ogni idea teologica e ogni sentimento religioso della divinità, tanto più guadagna di verità umana.

Zeus ha chiesto a Teti di non farsi vedere da Era, ma Era naturalmente (e anche Zeus lo dovrebbe sapere) è già informata di tutto. La sagace moglie approfitta però di questo margine di dubbio lasciato dal poeta per aggredire il marito con una domanda vagamente minacciosa e provocatoria: « Quale altro dio, perfido, ha complottato con te? » Zeus risponde, sullo stesso tono generale, proclamando il suo diritto a tenersi per sé certe cose. Allora Era, non senza un preambolo vittimistico (« Certo, finora con te non ho davvero mai domandato e indagato, e ti lascio meditare tranquillamente tutto quello che vuoi.... »), rivela finalmente che sa tutto sull'incontro con Teti, sul suo contenuto e il suo esito. La rivelazione, e il ritardo con cui arriva, sono del tutto illogici, fra dei, ma non ce ne accorgiamo, grazie al perfetto funzionamento del meccanismo umano-psicologico. Zeus conclude infine la discussione perdendo la testa e ricorrendo, per mancanza di argomenti adatti, a frasi sconnesse e all'inevitabile minaccia di passare a vie di fatto; questi versi 561-567 contengono numerose rotture sintattiche: « Sciagurata, sempre a immaginare, e non ti sfuggo. Ma nulla, tanto, potrai ottenere, e mi sarai sempre più lontana dal cuore: e per te sarà anche più amaro. Se la cosa è così, vuol dire che così mi piace. Ma taci e siedi, e obbedisci al mio ordine. Guarda che non ti potranno proteggere tutti gli dei dell'Olimpo, se mi avvicino e allungo su te le mani invincibili ».

L'andamento illogico e realistico della discussione, che culmina e si chiude col *sic volo sic iubeo* del più forte, è accentuato dal continuo, umoristico spostarsi del discorso dal fatto particolare, l'incontro con Teti, alle affermazioni generali, alle quali Era passa per dare maggior peso alle sue accuse, Zeus per sfuggire all'argomento scabroso e per rimediare alla mancanza di buone ragioni. Come accade in questi casi, insomma, la discussione diventa subito « di principio ». Era: « Quale *altro* dio.... »; « Tu ti compiaci *sempre* di decidere in segreto lontano da me; *mai* mi hai degnato.... ». Zeus: « Era, non sperare di conoscere *tutti* i miei disegni.... ». Era: « Certo, *finora* con te non ho davvero *mai* domandato e indagato.... ». Zeus: « Sciagurata, *sempre* a immaginare, e non ti sfuggo.... ».

Tutta questa discussione è contenuta in soli ventotto versi. Quando le cose sembrano volgere al peggio, la contesa è risolta felicemente (e inaspettatamente) da Efesto, il quale, dopo avere confermato la gravità della lite, il pericolo reale che minaccia la sicurezza di Era e la tranquillità di tutti gli dei, ricordando un simile episodio precedente che era finito male soprattutto per lui, riesce a riportare l'allegria nella riunione con una trovata comica.

Questa umanizzazione del mondo divino è totale e senza riserve soltanto nelle « scene olimpiche » vere e proprie, quando nell'*Iliade* sono raccontati per esteso i fatti interni della società degli dei. Abbiamo visto che fuori della narrazione, nelle proposizioni gnomiche isolate, è ben presente una concezione veramente religiosa della divinità. Questa concezione passa a volte anche nella rappresentazione poetica, quando un dio è descritto in un momento di solitudine: come l'Apollo terribile dell'inizio del poema o il Posidone che osserva Troia dalla vetta più alta di Samotracia, discende a grandi passi la montagna e poi, vestito d'oro, traversa il mare sul carro, salutato dai mostri marini (XIII, 10 sgg.). Più contraddittoria è la raffigurazione degli dei quando essi si immischiano direttamente e con passione nelle faccende umane, oscillando, a seconda delle esigenze poetiche del momento, fra gli estremi di una paurosa onnipotenza e di una fragilità tutta umana.

Ma quando essi si trovano riuniti all'interno del loro mondo e per così dire abbandonati a se stessi la riduzione della società divina al livello umano è completa: il poeta non tenta neppure di attribuire alla loro esistenza qualche legge diversa dalle leggi psicologiche e sociali del mondo umano. Il poeta applica con assoluta coerenza e spregiudicatezza anche al regno degli immortali i principî della rappresentazione epico-realistica.

Nel tentativo di dare un ordine alla mitologia intricata e contraddittoria che si era formata nei secoli delle migrazioni, Esiodo, come si è accennato, mosse da un'esigenza religiosa e insieme razionale, cercando di idealizzare il mondo divino in conformità di sue leggi specifiche, di rappresentarlo come un mondo nel quale le contraddizioni umane fossero risolte, e soprattutto di creare in esso un modello e una garanzia di giustizia per gli uomini. E la mitologia doveva quindi trovare una sistemazione genealogico-cosmogonica e un centro unico nell'autorità di Zeus. Esiodo riuscì nel suo intento

staccandosi con audacia dalla tradizione epica: egli parla in prima persona e si riferisce immediatamente al mondo reale contemporaneo, alla travagliata società della madrepatria, contrapposta tanto alle passate generazioni eroiche quanto al regno dei celesti. Soltanto attraverso questa sistemazione teologico-storicizzante si poteva affermare l'autonomia e la superiorità effettiva del mondo divino e fare di Zeus il custode della giustizia.

In Omero questa tendenza, che pure non è ignorata, nella viva rappresentazione poetica della divinità è continuamente sopraffatta e annullata dall'opposto intento realistico di assimilare la comunità olimpica all'unico modello conosciuto: la società aristocratica contemporanea. Mentre in Esiodo la mitologia tende a riavvicinarsi alla sfera religiosa, in Omero essa ne è sempre più allontanata per la legge imperiosa dello stile epico.

Così la società divina si eleva soltanto di poco al disopra del mondo umano e conserva con esso molteplici legami pratico-sentimentali. Quando gli dei assistono agli avvenimenti umani, sono visti come spettatori interessati di giochi sportivi, di gare e duelli, il cui sentimento di superiorità non esclude una forte partecipazione passionale. La tribuna degli dei è l'Olimpo, donde essi vedono tutto, ma spesso i poeti preferiscono avvicinarli anche fisicamente alla scena terrestre (con un espediente di bella irrazionalità poetica), collocarli in un luogo meno eccelso e meno distante: l'Ida, Samotracia o magari un albero.

Grazie a questi molteplici legami e a questa superiorità soltanto relativa e condizionata, la società divina iliadica, oltre a non essere contrapposta a quella umana, non è neppure semplicemente un'« altra » società umana: essa è il diretto prolungamento verso l'alto di questa società, ne è uno strato superiore. Grazie alla rappresentazione realistica dei contatti e dei rigidi rapporti gerarchici fra i due livelli sovrapposti e comunicanti, l'insieme del mondo omerico acquista più profondità, più spessore, e quindi più dinamismo. Restando esclusi i ceti popolari, che compaiono solo nell'*Odissea*, la poesia iliadica estende verso l'alto il suo quadro sociale.

Ma resta ancora da spiegare, nei rapporti fra gli dei, la presenza di quell'elemento comico e anche grottesco che manca nella rappresentazione del mondo umano aristocratico (al quale un Tersite o un Dolone non appartengono). Questo è l'estremo risultato di quella rigorosa coerenza realistico-poetica che nell'*Iliade* finisce continuamente per distruggere ogni traccia di vera religiosità.

Il comico divino appare soprattutto nei contrasti fra gli dei, nei quali si riflettono i contrasti fra gli uomini. Contese umane e contese divine sono condotte con grande impeto e violenza verbale, che però nelle seconde acquistano spesso un tono comicamente rissoso che manca nelle prime. Gli scontri fra mortali hanno sempre un contenuto serio, impegnativo, e si svolgono secondo una logica inesorabile. Achille e Agamennone hanno reali interessi in contrasto, hanno una posizione definitiva nella società, espressa sinteticamente nell'idea dell'« onore » (non ci sono leggi scritte), che si sono conqui-

stati e che devono difendere. Un conflitto determinato da un fatto occasionale (Briseide) ha inevitabili conseguenze tragiche e di vasta portata, e vi si rischia tutto. Anche il diverbio iniziale fra Achille e Agamennone diventa presto « di principio », ma ha un contenuto serio e se ne vedono le conseguenze. I contrasti umani devono dunque risolversi subito in fatti, dalle parole si deve passare all'azione.

La società olimpica è bensì costruita sul modello di quella umana, ma naturalmente la risoluzione della prima nella seconda doveva essere arrestata a un certo punto dalla consapevolezza ideologica dell'immortalità e onnipotenza degli dei, canonizzate nella coscienza comune. Mossi come gli uomini da interessi e sentimenti contrastanti, gli dei non possono però impegnarsi a fondo, a qualunque costo, a costo di provocare qualsiasi definitiva rottura nella loro comunità, a costo di uccidere o essere uccisi. I conflitti divini devono dunque arrestarsi alle liti e alle minacce, che saranno esagerate e caricaturali appunto a causa della sostanziale impotenza di questi sovrumani contendenti.

L'esagerata violenza verbale appare accettabile, da un punto di vista razionalistico e contenutistico, perché quando Zeus, per esempio, minaccia punizioni spaventose a Era e agli altri dei si sa che esistevano realmente leggende di questo genere (nel nostro passo Efesto ricorda appunto uno di questi episodi clamorosi, e si vedano anche le terribili minacce di Zeus al canto VIII, 10 sgg. e 401 sgg.): ma per le condizioni descritte dall'*Iliade*, dove a questi fatti si fa soltanto allusione senza che vi sia mai rappresentato niente di simile, queste minacce appaiono iperboliche e appunto comiche.

In mancanza di un contenuto veramente serio, e di un pericolo reale per la condizione « umana » e per la vita stessa dei contendenti, in mancanza di rapporti ben definiti fra loro (l'autorità di Zeus è ancora problematica) e quindi di un concetto corrispondente a quello dell'« onore », i contrasti dell'Olimpo non possono avere una logica interna, né un convincente significato morale, né una conclusione o un seguito tragico. In una rappresentazione coerente e spregiudicata questi conflitti fra litiganti rumorosi e inoffensivi devono per forza acquistare un tono caricaturale, devono diventare baruffe familiari piccolo-borghesi. Nella scena del primo canto questa inevitabile soluzione poetica è accettata fino in fondo, e l'assurdità teologico-religiosa di tutto l'episodio è ottimamente dissimulata, con tutta l'ironia necessaria, dal meccanismo delle motivazioni interne.

Nella trattazione poetica di queste scene la difficoltà principale è di portarle a una conclusione soddisfacente. Esse non possono avere un seguito nell'azione drammatica. La contesa fra Zeus e Era è stata naturalmente motivata dalla visita di Teti, ma finisce in un vicolo cieco, dovrà interrompersi senza conseguenze. La soluzione è suggerita al poeta da tutto il tono della scena: dal comico implicito nel diverbio si passa alla comicità aperta della trovata di Efesto, che serve benissimo a dissimulare, sul piano poetico, la mancanza di un vero e proprio scioglimento che possa appagare il senso

logico dell'ascoltatore. Dopo la pantomima di Efesto, gli dei si allietano di musiche e canti, e così, grazie a una semplice trovata comica, il poeta può subito passare con somma disinvoltura a descrivere l'imperturbabile beatitudine degli immortali.

Quando gli dei partecipano direttamente alle lotte umane, abbiamo detto, la loro raffigurazione è più contraddittoria: essi hanno i mezzi per imporsi sugli uomini, ma d'altra parte a volte basta che si mescolino ai mortali perché la loro superiorità finisca per essere diminuita o annullata. Anche qui le contraddizioni passano inosservate, o non guastano la poesia, perché sono connesse essenzialmente alla tipica maniera epica di rappresentare i personaggi, umani e divini. I personaggi omerici preesistevano ai poemi come attori di certe avventure note, ma non come « caratteri » individualmente definiti. Neppure per i testi omerici, come è noto, si può parlare di « caratteri » imposti una volta per sempre ai personaggi, di cui le singole gesta sarebbero particolari manifestazioni. Qui non occorre vedere se al tempo di Omero mancasse proprio del tutto la nozione del « carattere » umano, come si ritiene: basta osservare che il tipo di poesia non ammette il ritratto psicologico del personaggio. Un personaggio si atteggia in questo o quel modo a seconda delle circostanze del momento: ciò che decide sono queste circostanze, non i caratteri, e dunque per i maggiori eroi omerici non si possono ricavare (benché si tenti spesso) quei « ritratti » psicologici che invece si fanno facilmente, per esempio, per i personaggi dei romanzi moderni: le figure omeriche hanno tratti troppo contraddittori. Ciò dipenderà anche dall'influenza di una tradizione composita, che ogni poeta in parte accettava rispettosamente, in parte correggeva: ma quel che conta è che i personaggi omerici non sono mai definiti una volta per sempre, non hanno esistenza reale al difuori dell'azione drammatica (non sono mai rappresentati in solitudine), e assumono un « carattere » volta per volta nelle precise circostanze di una scena determinata. Anche nei poemi di grandi dimensioni la scena o episodio corrispondente a uno dei nostri canti, o a una parte di esso, resta l'unità compositiva fondamentale e conserva la sua relativa autonomia. Si pensi alle « incoerenze » che appaiono nel comportamento di Achille, o di Agamennone, o di Ettore se si cerca di estrarre il loro « ritratto » dal complesso dell'*Iliade*.

La rappresentazione degli dei è fatta nello stesso modo. Ma mentre nelle « scene olimpiche » vere e proprie essi si muovono all'interno di un ambiente abbastanza omogeneo, del quale l'atmosfera comica sembra essere un aspetto costante, quando scendono nel mondo umano il loro comportamento oscilla fra estremi più distanti.

Il lettore della scena in cui Afrodite è ferita da Diomede, nel canto V, apprezzerà lo sviluppo prima patetico e poi comico di tutto l'episodio, e lo troverà soddisfacente, purché non cerchi di conciliare questa Afrodite con l'altra che ha avuto tanta parte nel canto III. In questo primo episodio la dea, con intervento energico e fulmineo, salva Paride ormai sopraffatto da

Menelao, spezza la cinghia dell'elmo che sta per strangolarlo, lo rapisce in una fitta nube e lo depone nel talamo; poi sottomette al suo volere Elena con terribili minacce.

Nel canto V (297-430) Enea è ferito da Diomede e si trova esposto a un grave pericolo. Afrodite, sua madre, lo copre con le braccia e col peplo, ma Diomede non si arresta, con la lancia la ferisce alla mano e accompagna con parole minacciose la fuga della dea dolorante. La quale si fa prestare il carro da Ares e torna all'Olimpo, dove la madre Dione la conforta, le racconta di altre sofferenze procurate dagli uomini agli dei, e la guarisce. Ma Atena ed Era cercano di provocare la collera di Zeus contro Afrodite, Atena commenta l'accaduto con feroce ironia, e Zeus, sorridendo, ammonisce Afrodite a tenersi lontana dalla guerra.

Qui si ha una successione continua di scene che comincia nel pieno della guerra umana e si conclude sull'Olimpo; il passaggio al mondo divino segna anche il passaggio dal serio al comico.

L'episodio ha forme linguistiche tarde, non è nato di un sol getto con l'aristia di Diomede, alla quale non è ben legato, ma nel contenuto sembra risalire a qualche antica storia di lotte che vedevano impegnati uomini e dei, probabilmente a un ciclo pilio di Eracle, del quale in tutto il canto affiorano varie reminiscenze.

Nell'*Iliade* il ferimento di una divinità da parte di un mortale è ormai una cosa eccezionale, e richiede qualche giustificazione. Mentre nel successivo ferimento di Ares si insiste sulla brutalità del dio, odiato anche dagli altri immortali, e sulla partecipazione attiva di Atena, qui è detto che Diomede muove all'attacco contro Afrodite perché « sa che è una dea debole » (*ἄναλκις θεός*: 331). Nel primo caso la giustificazione « teologica » può essere convincente, tanto più che l'uomo, Diomede, appare un semplice strumento delle contese fra gli dei. Nel secondo caso il poeta non tenta neppure di dare una spiegazione « teologica », ma presenta immediatamente Afrodite come una figura femminile tutta umana, disarmata. La dea che nel canto III aveva tratto in salvo Paride nel pieno del duello, che lo aveva avvolto nella nube e rapito, qui sa soltanto riparare il ferito (che è suo figlio) con le braccia e col peplo e non fa un gesto di difesa.

La ferita è soltanto un graffio in un delicato braccio di donna, sotto il peplo lavorato dalle Cariti; ma basta perché Afrodite, gridando, lasci cadere e abbandoni Enea.

La natura divina di Afrodite è ricordata quando il poeta parla del sangue che spiccia dalla ferita: « il sangue immortale della dea, l'icore, quale scorre nelle vene degli dei beati: ché essi non mangiano pane, non bevono vino scintillante, e per questo sono senza sangue e sono chiamati immortali »; il passo è derivato da qualche fonte e secondo il Leumann (*Homerische Wörter*, Basel, 1950, p. 124 sgg.) proprio da un poema su Eracle: si tratta in ogni caso di un commento estraneo all'azione.

Mentre Afrodite si sottrae alla sua furia, Diomede le grida (348-51):

« Tienti lontana, figlia di Zeus, dalla guerra e dalla strage. Non ti basta sedurre le deboli donne? Ma se tu volessi frequentare ancora la guerra, credo che proveresti paura, anche se la sapessi lontana da te ». Nell'unico accenno alla dea irresistibile che gioca con le passioni umane le « deboli » vittime (*γυναῖκας ἀνάλκιδας*) sono definite con lo stesso aggettivo che prima era stato impiegato proprio per *questa* dea: la curiosa contraddizione illumina tutta la scena, con la sua umanizzazione completa della dea.

Subito dopo, Afrodite è condotta via, sperduta, da Iris; si inginocchia davanti ad Ares e lo supplica di darle il carro per risalire all'Olimpo. Anche questo particolare è fatto per accentuare la femminile fragilità della dea (nel canto III non è neppure detto come si passi dal campo di battaglia alla casa di Paride). Gli spostamenti degli dei omerici avvengono in modi diversi, inventati ogni volta a seconda delle ragioni poetiche: si pensi soltanto ai grandi passi di Apollo e di Posidone in quelle scene iniziali dei canti I e XIII, che abbiamo già ricordato (nel primo caso, veramente, i « gran passi » sono del Monti, ma chiaramente suggeriti dal testo). Mentre Afrodite « sale sul carro, dolente nel cuore » (364), più tardi Ares, il cui carro molto opportunamente si era trovato disponibile per Afrodite e poi resta sull'Olimpo (Iris stacca i cavalli e dà loro la biada divina, 369), sale con le nubi nel vasto cielo, verso l'Olimpo, sotto gli occhi di Diomede, che l'ha ferito, « come un tenebroso vapore che appare dalle nubi, chiamato dal calore, quando si leva un vento tempestoso ».

Arrivata all'Olimpo, Afrodite si getta sulle ginocchia della madre Dione, che stringe la figlia fra le braccia, la carezza con la mano e le chiede « chi è stato » (373). La figura di Dione, pressoché sconosciuta, è considerata un'invenzione momentanea del poeta, che aveva bisogno di una madre consolatrice per questa giovane donna piangente. Per consolare la figlia Dione fa un lungo discorso, nel quale prima elenca vari casi di sofferenze inflitte dagli uomini agli dei, e poi assicura che il colpevole, Diomede, finirà male per quello che ha fatto. Questo discorso ha due diverse funzioni ben congiunte: quella consolatoria, poetica, ispirata da ragioni sentimentali umane (il pensiero dei dolori altrui allevia i propri; il colpevole la pagherà), e quella diciamo così ideologico-teologica di riportare il caso particolare a una categoria di « esempi » canonici, dimostrando che l'aggressione di un uomo contro un dio, ormai eccezionale per il mondo omerico, ha tuttavia dei precedenti. La previsione di una brutta fine per Diomede, d'altra parte, introduce sia pur vagamente l'idea di una giustizia divina.

Dopo il lungo discorso, Dione cura e guarisce la figlia. Ci si potrebbe chiedere perché non l'ha guarita subito, senza lasciarla soffrire, ma qui ogni critica razionalistica sarebbe più che mai fuori luogo. Il discorso di Dione ha segnato il passaggio dalla scena umano-divina del ferimento a una breve « scena olimpica » vera e propria che chiude l'episodio. La logica delle cose umane vorrebbe che ora Afrodite si preoccupasse del figlio Enea, che giace ancora ferito sul terreno, che Zeus pensasse a punire (come padre, se non

come dio supremo) il feritore della figlia. Ma gli dei non agiscono secondo principî seri e coerenti, e anche questa volta tutto è risolto con un sorriso. Mentre Dione cura e guarisce Afrodite, Atena ed Era stanno a guardare e cercano di provocare Zeus con parole mordaci. Atena gli dice: « Zeus padre, ti adirerai con me, per quel che dirò? Senza dubbio Cipride avrà cercato di indurre qualche donna achea a seguire i troiani, per i quali ora ha un terribile amore; carezzando qualche achea dal bel velo si sarà graffiata la tenera mano con una spilla d'oro ». La malizia è pesante, ma il padre degli dei e degli uomini sorride, e consiglia ad Afrodite, non versata nelle cose della guerra, di occuparsi soltanto di faccende nuziali. Con questa breve scena comica l'episodio si chiude, e non avrà alcun seguito.

La contraddizione fra la tendenza religiosa teologico-idealizzante e la tendenza poetica comico-realistica diventa più netta negli sviluppi iliadici più tardi, per esempio nella « Battaglia interrotta » del canto VIII e nello scontro fra gli dei del canto XXI. Quest'ultimo episodio, aggiunto all'*Iliade* a quanto pare per fini esteriormente strutturali, segue a breve distanza la patetica scena umana dell'uccisione di Licaone da parte di Achille, e sarebbe interessante poter stabilire se i due passi, di tono tanto diverso, vadano attribuiti alla stessa mano. In ogni caso è caratteristico che sul finire dell'*Iliade*, quando sulla scena umana compaiono figure altamente serie e tragiche, gli dei, per una coerente intensificazione della loro chiassosa impotenza, nell'aggravarsi dei contrasti si abbandonino come qui a balletti grotteschi senza motivo e senza conseguenze. Questa scena ha un fine esteriormente strutturale nel senso che il poeta ha ritenuto opportuno raccogliere le fila dei molteplici antagonismi fra gli dei dell'*Iliade* e risolverli a questo punto in una rissa generale, con la partecipazione di tutti gli dei, in una finale rassegna scenica. Ma essa non ha funzione poetica: non è introdotta da alcuna motivazione drammatica e non ha effetti sul corso della battaglia troiana. Tanto più scoperta vi apparirà quindi l'intima inconsistenza dei personaggi divini.

La battaglia, o meglio la zuffa tra gli dei è stata preparata a distanza, al principio del canto XX, quando Zeus ha permesso loro di intervenire come vogliono nella guerra degli uomini, ed essi si sono divisi in due schieramenti contrapposti, comprendenti anche dei che non hanno niente a che fare con la guerra, come Ermes, Efesto, Latona e Artemide. Ora la baruffa scoppia (XXI, 385 sgg.) « perché i loro animi ondeggiavano in sensi contrari »; questa giustificazione frettolosa e inadeguata è subito seguìta, per distrarre l'attenzione dell'ascoltatore, da grandi effetti sonori: « si gettarono gli uni contro gli altri con grande fracasso, l'ampia terra rintronava, il gran cielo rimbombava intorno ». Ma tanto strepito non è proporzionato alle scene che seguono.

Ares si getta contro Atena, insultandola (« mosca canina », 394) e ricordandole il loro scontro del canto V, dove Atena aveva aiutato Diomede a ferirlo. Ma Atena lo abbatte con una pietra, ride, lo insulta a sua volta

e gli rinfaccia di avere cambiato fronte, riprendendo un motivo occasionale (già accennato in quel canto V, 832 sgg., che questo poeta sembra tenere molto presente) che però l'*Iliade* non giustifica. Accorre Afrodite, che prende per mano e cerca di condurre via lo stordito Ares, ma Era ha visto e le manda contro Atena, che colpisce Afrodite al petto con la mano robusta e la stende accanto ad Ares.

Entrano ora in scena Posidone e Apollo, che non sono ancora impegnati nello scambio di colpi, come ci si aspetterebbe. Anzi, Posidone fa addirittura un discorso lungo e imbarazzato per convincere Apollo a intervenire al fianco della fazione antitroiana. Prima di tutto, egli dice, dobbiamo partecipare anche noi « perché gli altri hanno dato l'esempio » (437): pretesto che tradisce la mancanza di un'intima partecipazione agli avvenimenti, di una buona ragione per combattere. Segue un invito per lo meno singolare: « Comincia: tu sei più giovane », e infine Posidone ricorda ad Apollo che un tempo essi hanno prestato servizio a Laomedonte, il padre di Priamo, ne furono trattati male, e ora sarebbe venuto il momento di punire i troiani. Questa perorazione non è priva di efficacia, ma conferma anche che i due non hanno motivi immediati per intervenire.

La risposta di Apollo è sorprendente: « Ennosigeo, tu diresti che non ho sana la mente, se combattessi con te per dei poveri mortali, che come le foglie ora crescono rigogliosi, mangiando il frutto della terra, ora si sfanno esanimi. Abbandoniamo subito la lotta: che si battano da soli ». La risposta appare singolare perché introduce una riflessione seria e ponderata in una scena di pazzi, ma di per sé è ragionevole; il poeta però l'ha sentita insufficiente e aggiunge una postilla: « non osava infatti venire alle mani col fratello del padre », che è una giustificazione singolare e irragionevole, che guasta anche il senso delle parole dette da Apollo.

L'episodio offre ad Artemide il pretesto di riportare la narrazione alla primitiva atmosfera litigiosa: essa rimprovera Apollo, in termini generici, per la sua defezione. « Così disse, ma non le rispose Apollo.... ». Ciò basta a Era per muovere a sua volta contro Artemide, insultarla (« cagna sfacciata », 481), minacciarla e passare a vie di fatto: le immobilizza le mani con la sinistra, con la destra le strappa l'arco e con questo la colpisce in faccia, sulle orecchie; Artemide volta la testa da una parte e dall'altra, per evitare i colpi, e poi piangendo fugge come una colomba davanti al falco.

A questo punto, con uno dei tanti stacchi bruschi e maldestri caratteristici di questo episodio, sono introdotti Ermes e Latona, la cui presenza è affatto ingiustificata. Ermes avverte brevemente Latona di non voler combattere con lei, perché « è pericoloso battersi con le spose di Zeus », e le concede di andare a vantarsi, fra gli dei immortali, di averlo vinto con violenza selvaggia. Qui si vede che il poeta ha voluto far partecipare per forza alla scena tutti gli dei. L'entrata di Latona può essere in qualche modo suggerita dall'uscita della figlia, Artemide; ma né lei né Ermes sono interessati alla guerra di Troia, e una volta che si trovano di fronte non hanno

alcun motivo né di combattere né di non combattere. E allora si introduce la spiegazione, frettolosamente improvvisata, che « è pericoloso battersi con le spose di Zeus », che, se può passare per buona da un punto di vista etico-religioso, non ha senso per i rapporti iliadici.

Intanto Artemide in lacrime va da Zeus, e il padre ridendo la conforta, come già Dione aveva confortato Afrodite: « Chi ti ha trattato così? »; « La tua sposa mi ha maltrattato.... ». E qui l'episodio si interrompe, senza avere una funzione poetico-strutturale, né un seguito qualsiasi, né una conclusione paragonabile a quella della scena del primo canto.

Anche il riso finale è diverso. In quella scena l'ilarità scioglie un intreccio drammatico, placa una tempesta di passioni umane, è introdotta come una conquista dell'ingegnoso Efesto e soddisfa tutti gli dei. Qui invece il riso degli dei è diventato una maschera ghignante, la smorfia del forsennato. Questi dei ridono sempre: Atena scoppia a ridere dopo avere abbattuto Ares (408), e si lancia « piena di gioia » contro Afrodite (423); Era sorride nel vedere Afrodite a terra (434 = I, 595, è lo stesso verso che nel primo canto dà l'avvio all'ilarità degli immortali, e forse qui è da espungere), e sorride ancora mentre colpisce Artemide con l'arco (491). Zeus, che nell'*Iliade* sorride (*μειδᾶν*) spesso ma non ride mai, qui scoppia a ridere due volte: ride « dolcemente » quando accoglie Artemide umiliata e battuta, e già prima, all'inizio dell'episodio (389 sg.), aveva riso « di gioia, perché vedeva gli dei entrare in conflitto », certamente di gioia maligna.

Il tono fondamentale dell'episodio è grottesco, più che comico, e deriva anche qui da quell'esasperata litigiosità alla quale gli dei si abbandonano tanto più sfrenatamente in quanto i loro contrasti non hanno un motivo serio e una prospettiva reale. A differenza dell'episodio del primo canto qui gli dei passano veramente alla violenza aperta, ma il poeta sa bene che i loro duelli non possono essere presi sul serio. Intanto la zuffa non è generale, come ci si aspetterebbe dalle premesse: e l'astensione di Posidone e Apollo, di Ermes e Latona tradisce l'imbarazzo e la cattiva coscienza del poeta. Inoltre gli scontri diretti, originati come sono da un umore momentaneo e destinati a non avere conseguenze, non possono essere paragonabili a quelli fra uomini, nei quali si rischia davvero. Questi non si svolgono come duelli cavallereschi umani, non hanno storia e si concludono al più presto. Lo scontro fra Era e Artemide è piuttosto l'assalto di un falco contro una timida colomba, o meglio l'aggressione di una corpulenta comare contro una fanciulletta (eppure poco prima, al v. 470, Artemide era apparsa come la superba « signora delle belve »); mentre il fiero Ares e Afrodite cadono al primo colpo come pupazzi.

Il poeta cerca di rimediare all'intrinseca debolezza dell'episodio con l'amplificazione delle immagini, come nel quadro iniziale della battaglia, che però perde subito la sua efficacia perché i vari scontri si svolgono poi in successione slegata, non in un intreccio di scene simultanee, quale si trova a volte anche nell'*Iliade*; oppure nella descrizione di Ares disteso

« che copre sette pletri ». E col consueto ricorso alla violenza del linguaggio, che è caratteristica degli dei omerici ma qui acquista forme eccessive, in particolare negli epiteti ingiuriosi: *κυνάμυια*, (vv. 394, 421, che non si ritrova nell'*Iliade*), *νηπύτιε* (410, 441), *κύον ἀδεές* (481, che si ritrova al canto VIII, 423, nella frase curiosa e violenta che Iris aggiunge per suo conto al messaggio inviato da Zeus a Era e ad Atena).

D'altra parte anche questo poeta cerca di evitare la dissoluzione completa nel grottesco facendo ricorso ad alcuni particolari veristici. La pietra nera, aspra e grande che Atena raccoglie per colpire Ares è ripresa dal grande duello fra Ettore e Aiace (XXI, 403-404 = VII, 264-265), ma con un'aggiunta: « che uomini del tempo passato avevano posto a confine di un campo ». Bella è la flagellazione di Artemide, che cerca di sottrarsi ai colpi piegando la testa da una parte e dall'altra e fugge come una colomba; intanto le sue frecce si spargono a terra e poco dopo Latona le raccoglie dalla polvere insieme con l'arco.

Ma questi sono particolari isolati, mentre la scena nel suo insieme resta priva di quella umanizzazione totale che nell'episodio del primo canto nasceva dal trattamento coerente di una situazione umana nata da premesse convincenti, e svolta senza riserve fino alle ultime conseguenze.

Qui invece l'azione degli dei è avviata con un pretesto troppo vago (« i loro animi ondeggiavano in sensi contrari ») che non può sorreggere l'episodio fino in fondo, e il poeta è costretto a escogitare continuamente pretesti nuovi. Alcuni di questi sono suggeriti, bene o male, dalla stessa leggenda troiana: l'allusione di Ares al precedente scontro con Atena (396 sgg.), il ricordo dell'empia ingratitudine di Laomedonte che dovrebbe indurre Apollo a intervenire contro Troia (441 sgg.), i quali sono argomenti accettabili, anche se si riferiscono a fatti piuttosto lontani dalla mente dell'ascoltatore. In altri casi, invece, il poeta fa ricorso a motivi di carattere etico-religioso: Ermes si ritira perché « è pericoloso battersi con le spose di Zeus », e Apollo « non osava venire alle mani col fratello del padre », oppure non intende combattere a causa dei mortali.

Questa molteplicità di pretesti disparati, con questa intrusione di motivi etico-religiosi, compromette il valore poetico dell'episodio. Se si guarda bene, questo poeta porta all'estremo la pazzia umana degli dei omerici facendoli azzuffare con violenza inaudita senza una buona ragione: e li rende così grottescamente piccolo-borghesi, da comici che erano. Ma nello stesso tempo è frenato dalla sua concezione etico-religiosa, che gli vieta di arrivare fino a distruggere in essi ogni traccia di divinità. Ciò spiega il ritegno di Apollo. Questo dio non è mai messo in ridicolo nell'*Iliade*: ma mentre altrove si evita con discrezione di coinvolgerlo nelle contese familiari, qui egli è allontanato dal balletto grottesco degli altri dei con una spiegazione tanto accettabile dal punto di vista religioso quanto insoddisfacente dal punto di vista poetico.

L'unico dio che il poeta ha voluto tenere in disparte per chiare ragioni

religiose (ma senza una giustificazione poetica: vedi XX, 20 sgg.) è Zeus. Questa volta egli ha lasciato via libera agli altri dei, e compare soltanto, col suo riso maligno e paterno, al principio e alla fine dell'episodio.

Questo poeta è stato dunque frenato dallo scrupolo religioso (per fede autentica o per pura convenienza, non importa stabilirlo) nel momento in cui la rappresentazione di un Olimpo tradizionalmente oggettivato in una comunità umana cadeva irresistibilmente nella farsa. Le parole di Apollo a Posidone, che nel contesto particolare e anche nel contesto generale dell'*Iliade* appaiono come un'intrusione ideologico-religiosa, annunciano quella seria separazione fra mondo umano e mondo divino che è affermata e rappresentata da Esiodo, e una visione malinconica della vita umana (accennata anche nei famosi versi « Come le foglie.... » dell'episodio di Glauco e Diomede: VI, 146 sgg.) che tornerà nella poesia lirica.

L'errore del poeta è di avere riunito in questo episodio tutti gli dei, per fare poi una distinzione fra quelli religiosamente austeri e quelli umanamente buffoneschi, così che risultano impoetici gli uni e gli altri. Quando Artemide lo rimbrotta per la sua defezione, Apollo non risponde (478). Questa mancanza di risposta è come una stonatura nell'*Iliade,* dove gli interlocutori sono soliti esaurire gli argomenti. Lo stesso verso-formula: « Così disse, ma non gli rispose.... » si trova varie altre volte nell'*Iliade,* ma il silenzio poi è sempre spiegato (con una sola eccezione comprensibile al canto VIII, 484, dove Era non ha niente da replicare a una delle consuete tirate di Zeus); un bell'esempio è nel passo del primo canto che abbiamo visto: dopo che Teti ha pregato Zeus, il poeta continua: « Così disse, ma non le rispose Zeus che addensa le nubi, e restò a lungo in silenzio »; segue la nuova implorazione di Teti, e poi Zeus espone i suoi timori. Ma qui, nella battaglia degli dei, fra questo Apollo e questa Artemide non c'è veramente possibilità di dialogo.

La descrizione epico-realistica del mondo aveva annullato ogni contenuto religioso della mitologia. L'autore di questo episodio tardo cerca di restare fedele alla tradizione epica, e finisce col dissolvere nel grottesco il mondo olimpico, ma cerca anche di restaurare o salvare un fondo di seria convinzione religiosa: e rompe così quell'unità poetica che in scene come quella del primo canto aveva imposto una rappresentazione coerentemente comica degli dei.

Questa comicità, non va dimenticato, è soltanto uno degli aspetti della mitologia omerica. Ma è anche il più caratteristico, esprimendo con la massima efficacia poetica una visione delle cose non religiosa (in senso teologico-sistematico) che domina tutta l'*Iliade*. Se nella mitologia omerica si rispecchiano le concezioni del nascente mondo aristocratico, di quella società policentrica che aveva dimenticato il centralismo monarchico miceneo e non era ancora arrivata a codificare le norme della convivenza civile, che era dominata dall'ideale agonistico dell'« onore » individuale, l'unità e la superiorità del mondo olimpico deve essere pura apparenza. L'aristocrazia del-

l'età omerica aveva certamente concezioni religiose, credeva nelle varie divinità, che però non potevano essere ordinate in un sistema gerarchico, per il quale la vita contemporanea non offriva alcun modello.

Nella gerarchia umana dell'*Iliade* Agamennone sembra comandare a tutti, ma in realtà è sempre sottoposto all'assemblea, e da solo non può fare nulla di fronte alla defezione di un altro capo o di tutto l'esercito: non ha strumenti di potere. Dice di essere protetto da Zeus, ma Zeus non ha ideali monarchici, per quanto riguarda la società terrena, protegge ora questo ora quello, e nel conflitto centrale dell'*Iliade* non protegge affatto Agamennone. Allo stesso modo, sull'Olimpo, Zeus deve riaffermare continuamente la sua superiorità, che non pare ancora definitiva. Anche la superiorità del mondo divino nel suo complesso sul mondo umano non è proprio assoluta, come abbiamo visto.

Gli uomini non sono impegnati a nutrire per gli dei una vera pietà religiosa, e cercano soltanto di propiziarsi questo o quel dio con una preghiera o un sacrificio, secondo l'occasione. Le preghiere non servono molto, di solito, perché gli dei a loro volta non sono impegnati né a ricambiare le offerte né ad assicurare il trionfo della giustizia. E qui il poeta rinuncia a spiegare questa indifferenza delle divinità, che agiscono secondo il capriccio. Una volta (VIII, 236) Agamennone prega Zeus di salvarlo dalla sconfitta, e il dio lo esaudisce perché «ha pietà delle sue lacrime», ma anche in questo caso, come altre volte (per esempio XVII, 645), la sua pietà dura poco. Gli dei possono anche semplicemente «non sentire» la preghiera, perché non sono presenti o hanno la mente altrove. Questa stranezza religiosa a volte suggerisce qualche invenzione poetica come i famosi viaggi degli dei presso gli Etiopi, che liberano temporaneamente la storia umana dalla presenza del soprannaturale.

L'idea dell'onnipotenza o dell'onniscienza divina, troppo irreale e irrappresentabile, è dunque estranea alla mitologia omerica. È vero che qualche volta Omero arriva a parlare del destino impersonale, superiore agli dei, che sembra introdurre un concetto deterministico. Ma anche gli accenni a questo concetto-limite non fanno che confermare la sostanziale mancanza, in Omero, di ogni fermo principio gerarchico. Se nella «pesa del destino» del canto XXII, 209 sgg. (e cfr. VIII, 68 sgg.) Zeus non può fare nulla contro il fato incombente, e una volta Efesto lamenta di non poter sottrarre Achille alla morte (XVIII, 464), altrove si vede che gli dei hanno la possibilità di operare a dispetto del destino: per esempio quando Posidone esorta gli dei antitroiani a sottrarre alla morte Enea, che è minacciato da Achille, perché «il destino vuole che sia salvato» (XX, 302). Esigenze artistiche e celebrative avevano ispirato questo confronto fra Achille ed Enea (capostipite di una famiglia principesca della Troade), il quale però non poteva finire con la morte di uno dei due. Il poeta poteva far finire il duello alla pari, o concluderlo con una ferita o, poniamo, con un nuovo salvataggio di Enea da parte di Afrodite o di Apollo; invece ha preferito chiamare in causa

il destino per motivare più efficacemente la predizione sul futuro della stirpe di Dardano e sui discendenti di Enea. Alle parole di Posidone Era risponde con un sofisma imbarazzato (tu, Posidone, salva pure o lascia morire Enea; quanto a noi, io e Atena, abbiamo spesso giurato di non aiutare i troiani....) che dimostra come l'idea di un destino impersonale sia mal conciliabile con questi dei.

Anche nell'*Odissea* (V, 288 sgg.) Posidone fa di tutto per ostacolare Odisseo perché sa che, una volta arrivato dai Feaci, il destino vuole che egli torni a Itaca: ossia, se Posidone gli impedisce di arrivare dai Feaci, il destino non si compirà.

Ma non basta: anche gli uomini possono da soli vincere il destino. Quando Achille si prepara all'ultimo assalto Zeus teme che « egli possa abbattere le mura, contro il destino » (*ὑπὲρ μόρον*, XX, 30); e poi anche Apollo teme che « i Danai distruggano le mura (di Troia), contro il destino, quel giorno stesso » (XXI, 517, e cfr. anche il passo II, 155, che deriva dai precedenti: v. Leumann, *op, cit.*, p. 38, n. 5).

Questi passi sono isolati, e forse anche di mano recente, ma caratteristici per lo spirito di tutto il poema. Nell'*Iliade* appaiono spesso spunti di una sistemazione teologico-gerarchica del mondo, ma essi sono sempre contraddetti nella rappresentazione dei fatti umani: nei quali, in ultima istanza, la facoltà di decidere resta in potere degli uomini. Come nel mondo umano il subordinato può avere il sopravvento sul superiore, così nel complesso del mondo umano-divino si ha non una gerarchia fissa, ma un circolo che va dall'uomo agli dei, dagli dei al destino impersonale e infine da questo nuovamente all'uomo.

FAUSTO CODINO

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS

Vincenzo De Bartholomaeis fu uno dei più insigni rappresentanti della seconda generazione dei romanisti italiani, quella che successe al Rajna, al D'Ovidio, al Monaci e agli altri grandi maestri che per primi insegnarono filologia romanza (o, come si diceva allora, « storia comparata delle letterature neolatine ») nelle università italiane. Si formò all'università di Roma, alla scuola di Ernesto Monaci, che gli fu largo di consigli e di aiuti, e che lo ebbe tra i suoi allievi prediletti; e verso il Monaci (del quale rievocò gli studi di filologia italiana nel volume miscellaneo che i discepoli e la « Società filologica romana » dedicarono all'illustre maestro dopo la sua morte, nel 1920) [1] ebbe sempre una profonda venerazione e un vivo senso di gratitudine.

Fin dal suo primo anno di studi universitari, ascoltando le lezioni del Monaci, il De Bartholomaeis sentì sorgere nel suo animo la passione delle indagini nelle biblioteche e negli archivi, alla ricerca di testi inediti o mal noti, di documenti inesplorati, che rivelassero aspetti ancor sconosciuti della nostra storia letteraria, e iniziò vaste ricerche nelle biblioteche della sua terra natale, raccogliendone i primi risultati nelle *Ricerche abruzzesi*, che consegnò all'Istituto Storico Italiano, per la pubblicazione, verso la fine del 1888, a poco più di ventun anni, e vide stampate l'anno dopo.[2] Alle *Ricerche abruzzesi* seguirono, negli anni immediatamente successivi, gli studi *Di un codice senese di sacre rappresentazioni*,[3] *Una rappresentazione inedita dell'« Apparizione ad Emmaus »*,[4] *Di alcune sacre rappresentazioni italiane*.[5] In questi quattro lavori giovanili si delineavano già due dei temi fondamentali dell'opera filologica e critica del De Bartholomaeis: l'antica letteratura abruzzese (che era allora in gran parte ancora da esplorare) e le

[1] *Ernesto Monaci*, Roma, 1920 (nella collana della « Società filologica romana »). Lo scritto del De Bartholomaeis, *Gli studi di filologia italiana*, è a p. 53 e sgg.

[2] Nel « Bullettino dell'Istituto Storico Italiano », 1889.

[3] Nei « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 1890, p. 304 e sgg.

[4] Nei « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », cit., 1892, p. 769 e sgg.

[5] Negli « Studi di filologia romanza », VI, 1893, p. 161 e sgg.

sacre rappresentazioni. Due temi strettamente legati l'uno all'altro (la parte più viva della letteratura abruzzese medievale è appunto il teatro), che rimasero sempre al centro degli interessi del De Bartholomaeis, tanto che dettero più tardi occasione a tre delle sue opere fondamentali, e che erano molto cari ad Ernesto Monaci, il quale, come è noto, aveva dato un nuovo avviamento agli studi sulle origini del nostro teatro con la sua scoperta degli « uffici drammatici » dei disciplinati umbri,[6] aveva studiato le letterature regionali ed esortava i suoi scolari a dedicare ad esse le loro indagini,[7] e aveva volto lo sguardo anche alla letteratura abruzzese del medio evo.[8]

In questi primi quattro lavori del De Bartholomaeis predominavano le ricerche sul teatro. Dei cinque scritti che costituivano le *Ricerche abruzzesi*, infatti, solo il terzo — che stampava e illustrava un poemetto sacro in quartine sulla Passione di Gesù — non riguardava in alcun modo il teatro; il secondo e il quarto studiavano i sermoni semidrammatici abruzzesi;[9] il quinto faceva conoscere e studiava uno dei più singolari e interessanti drammi liturgici latini del sec. XIV, fino ad allora inedito, l'*Officium Quarti Militis*, conservato in un rotolo dell'Archivio Capitolare di Sulmona; e il primo, se era prevalentemente una descrizione dei codici appartenuti a S. Giovanni da Capistrano conservati in Capestrano, si soffermava particolarmente sulle laudi e dava in appendice il testo di cinque laudi inedite. E gli altri tre lavori riguardavano tutti il teatro medievale, per il quale il De Bartholomaeis sentiva un particolare interesse.[10] La nota *Di un codice senese di sacre rappresentazioni* studiava, infatti, i testi drammatici conservati da un codice della Biblioteca Comunale di Siena, rimasto fino ad allora sconosciuto, additando in modo particolare all'attenzione degli studiosi la rappresentazione di Santa Caterina, in tre giornate, « uno dei più preziosi documenti dell'antica drammatica italiana », e pubblicando due degli inediti più interessanti, le rappresentazioni della *Adorazione dei Magi* e della *Natività*. La nota *Una rappresentazione inedita dell'« Apparizione ad Emmaus »* dava l'edizione della rappresentazione, anch'essa senese, dell'*Apparizione ad Emmaus*, facendola precedere da uno studio introduttivo. E l'ampia memoria *Di alcune antiche rappresentazioni italiane* studiava at-

---

[6] Cfr. E. Monaci, *Appunti per la storia del teatro italiano. Uffizi drammatici de' Disciplinati dell'Umbria*, nella « Rivista di filologia romanza », I, 1872, p. 235 e sgg., II, 1875, p. 29 e sgg. Su questa scoperta del Monaci e sulla sua importanza basti rimandare a ciò che osserva lo stesso V. De Bartholomaeis nello scritto cit. sugli studi di filologia italiana del Monaci, p. 56 e sgg.

[7] Cfr. V. De Bartholomaeis, *op. cit.*, p. 73.

[8] Cfr. V. De Bartholomaeis, *op. cit.*, p. 83 e sgg.

[9] Si tratta di prediche nelle quali era intramezzata un'azione drammatica, più o meno sviluppata: una specie di dramma sacro ridotto, in uso specialmente nei piccoli paesi, dove non era facile inscenare spettacoli grandiosi.

[10] Nella nota *Di un codice senese di sacre rappresentazioni* il De Bartholomaeis dichiara infatti che andava allora raccogliendo documenti relativi alle origini del teatro italiano (« In mezzo a una serie di documenti e di memorie che nell'investigare le origini del dramma italiano da qualche tempo in qua ho avuto la ventura di mettere assieme.... »).

tentamente, esaminando le grandi rappresentazioni abruzzesi della Passione, la *Passione* e la *Resurrezione* romane della « Confraternita del Gonfalone » e la *Resurrezione* fiorentina, nonché la tarda compilazione fiorentina che va sotto il nome di *Vita di Cristo,* l'ultima fase delle sacre rappresentazioni, nella quale vennero inscenati drammi di grande vastità e complessità, fondendo insieme un certo numero di composizioni episodiche precedenti.[11]

Erano tutti lavori assai notevoli, nei quali il De Bartholomaeis rivelava già appieno le sue doti di filologo e di acuto indagatore della nostra storia letteraria, e anche quel suo vivo interesse per i testi inediti, per i documenti inesplorati, che rimase sempre una delle note culminanti del suo temperamento di studioso, e che lo rese, come ha scritto Gianfranco Contini nel suo necrologio « uno tra i più fervidi e fortunati ricercatori che l'esempio del Monaci abbia suscitato in Italia ».[12]

Ma dopo queste ricerche, in cui poneva le basi delle sue grandi opere sul teatro medievale, il De Bartholomaeis allargava il campo dei suoi studi. Uno solo, infatti, dei suoi lavori successivi, prima della sua chiamata all'Università di Bologna, riguarda il teatro; ed è la breve nota *Una rappresentazione ciclica bolognese del sec. XV,*[13] che tratta di un dramma ciclico scoperto in un manoscritto bolognese conservato nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, e proveniente dalla biblioteca dei conti Manzoni di Lugo. Gli altri suoi lavori riguardano altri settori dell'antica letteratura italiana, o le altre letterature neolatine. Prevalgono sempre tuttavia, i lavori relativi alla letteratura italiana, tra i quali va citata innanzi tutto l'edizione del *Libro delle tre scritture* e dei *Volgari delle vanità* di Bonvesin da Riva,[14] che offriva agli studiosi il testo dell'opera più importante di Bonvesin, rimasta fino a quel momento inedita, facendola precedere da una lunga introduzione filologica, notevole soprattutto per la documentata ricostruzione dell'unità dell'opera, che nell'unico manoscritto Ambrosiano che ce la serba intera appare smembrata in varie parti, tra le quali sono frapposti altri componimenti. Vedeva così la luce, per merito del De Bartholomaeis, uno dei testi più caratteristici della letteratura dugentesca dell'alta Italia. L'opera bonvesiniana, poco tempo dopo, veniva ristampata da Leandro Biadene, che

---

11 In questa memoria il De Bartholomaeis si compiace spesso di usare le formule che erano di moda nella critica positivistica (a p. 176 si parla di un dramma « pervenuto » a uno « stadio supremo di evoluzione »; a p. 179 la fusione dei drammi è spiegata come frutto della « legge dell'evoluzione »; a p. 207 ancora si parla di una « legge evolutiva, la quale, come aveva presieduto alla formazione dei singoli drammi ciclici, così li spingeva da ultimo simultaneamente alla formazione di un dramma ciclico solo »; a p. 219 ecco di nuovo la « legge della comune attrazione », ecc.). Ma è l'unico scritto in cui il De Bartholomaeis indulga a tali formule rigidamente evoluzionistiche.

12 GIANFRANCO CONTINI, *Vincenzo De Bartholomaeis,* nel « Giornale storico della letteratura italiana », CXXX, 1953, p. 550.

13 Nei « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 1898, p. 174 e sgg.

14 *Il Libro delle Tre Scritture e il Volgare delle Vanità di Bonvesin da Riva,* editi a cura di V. DE BARTHOLOMAEIS, Roma, 1901 (è il primo vol. della collana della « Società filologica romana »).

ne aveva iniziato lo studio contemporaneamente al De Bartholomaeis.[15] L'edizione del Biadene (il quale poteva valersi anche dell'esperienza del suo predecessore) segnava qualche miglioramento su quella del De Bartholomaeis;[16] ma al De Bartholomaeis rimane senza dubbio il merito di aver fatto conoscere per primo l'importante poema e di averne per primo affrontato i problemi.

Altra opera di grande rilievo è l'edizione della *Cronaca aquilana rimata* di Buccio di Ranallo,[17] che sostituiva quella data dal Muratori nel t. VI delle *Antiquitates italicae medii aevi* (condotta su un codice che offriva una lezione ammodernata e tutt'altro che corretta), e permetteva finalmente di leggere in un testo pienamente attendibile una delle opere più suggestive della letteratura abruzzese trecentesca, che non manca, come è noto, di pagine assai efficaci, nella loro rudezza popolaresca, e di accenti schiettamente epici.[18] Il testo è preceduto da un vasto studio introduttivo, in cui sono ricostruite la vita e la personalità di Buccio, e la sua cronaca è studiata sia dal punto di vista storico che da quello letterario, e collocata nel quadro della letteratura abruzzese del tempo; ed è accompagnato, secondo le consuetudini della collana dell'Istituto Storico Italiano, da un ampio, diligentissimo commento storico, utilissimo non solo agli storici, ma anche agli studiosi della storia letteraria, e da un buon glossario, che è un contributo notevolissimo allo studio dell'abruzzese antico.

Tutt'altro che trascurabile fu pure il contributo dato dal De Bartholomaeis alla conoscenza della nostra lirica dugentesca e trecentesca con il volumetto *Rime antiche senesi,* che egli diede alla luce nel 1901.[19] Da questo manipoletto di rime inedite, rintracciate in un frammento di una raccolta di rime antiche compilata da Celso Cittadini, conservato nella Biblioteca Ambrosiana, risultò arricchita soprattutto la figura di Uggeri (o Ruggeri) Apugliese, di cui il De Bartholomaeis pubblicò il vivace e bizzarro sermone in cui Uggeri racconta la sua « passione » (cioè il processo che subì davanti

---

[15] *Il Libro delle Tre Scritture e i Volgari delle False Scuse e delle Vanità di Bonvesin da la Riva,* a cura di L. Biadene, Pisa, 1902. Tra il De Bartholomaeis e il Biadene si ebbe, a proposito dell'edizione di questo testo, una polemica, assai vivace: cfr. De Bartholomaeis, nel « Bullettino della Società filologica romana », IV, 1903, p. 27 e sgg., e VII, p. 8 e sgg.; Biadene, nella « Rassegna bibliografica della letteratura italiana », XII, 1904, p. 31 e sgg.

[16] Il Biadene nella sua introduzione raccoglie i risultati della collazione da lui eseguita tra l'edizione del De Bartholomaeis e i manoscritti della Biblioteca Ambrosiana, rilevando varie divergenze: ma non infrequentemente gli accade di proporre correzioni anche in passi in cui il De Bartholomaeis aveva riprodotto esattamente la lezione dei codici: cfr. l'edizione critica del Contini, *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva,* vol. I, Testi, Roma, 1941 (collana della « Società filologica romana »), p. xv.

[17] *Cronaca Aquilana rimata di Buccio di Ranallo di Popplito d'Aquila,* a cura di V. De Bartholomaeis, Roma, 1907 (nella collana « Fonti per la storia d'Italia » dell'Istituto Storico Italiano).

[18] Cfr. B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte,* Bari, 1933, p. 202 e sgg.; N. Sapegno, *Il Trecento,* Milano, 1934, p. 605 e sgg.

[19] *Rime antiche senesi,* trovate da E. Molteni ed illustrate da V. De Bartholomaeis, nella *Miscellanea di letteratura del medio evo,* pubblicata dalla « Società filologica romana », Roma, 1901 (fasc. I).

al vescovo di Lucca) e la tenzone che ebbe con Provenzan Salvani;[20] ma degni di nota erano anche gli altri due componimenti, cioè il « discordo » amoroso *Nova danza più fina,* anch'esso dugentesco, e una ballata trecentesca riguardante il conte Loffredo del conte Benedetto Gaetani di Anagni, podestà di Siena nel 1321.

Accanto a queste antiche rime vanno ricordate le edizioni di altri tre notevoli inediti, tutti interessanti per vari rispetti: quelle della *Leggenda verseggiata di S. Francesco d'Assisi,*[21] della versione otrantina del *Libro di Sydrac,* preziosa testimonianza del volgare otrantino degli inizi del sec. XV,[22] e dei cantari giullareschi sulla leggenda di S. Lorenzo.[23] Di un altro testo, la parafrasi verseggiata del Decalogo attribuita a Colo da Perosa,[24] già edita dal Biondelli,[25] ma su di un solo manoscritto, il De Bartholomaeis ci diede una pregevole edizione critica fondata su tutti e tre i manoscritti che ci sono giunti.[26]

In tutte queste edizioni il De Bartholomaeis aveva rivolto la sua attenzione anche alla lingua dei testi, e spesso aveva aggiunto ampi glossari, e talora (ad es. nell'edizione del *Sydrac* otrantino) uno spoglio dei fenomeni linguistici più notevoli. Altri suoi lavori di questi anni sono di carattere strettamente linguistico, come gli ottimi spogli del *Codex diplomaticus Cavensis* e del *Codex diplomaticus Cajetanus,* pubblicati nell'« Archivio glottologico italiano »,[27] e lo studio sulla lingua di un rifacimento chietino della *Fiorita* di Armannino.[28] Di argomento esclusivamente storico-letterario è invece un altro saggio, pure degno di ricordo, nel quale il De Bartholomaeis, ponendo a confronto una famosa novella del *Decameron* (giorn. VII, nov. 5) con il frammento bergamasco *Doman, a Pasqua rosada,* mostra che il Boccaccio dovette attingere a un racconto assai affine al testo bergamasco.[29]

Come si vede, il centro delle ricerche del De Bartholomaeis in questi anni fu sempre la letteratura italiana antica, verso la quale egli si rese veramente benemerito. Ma, da buon « neolatinista », egli non poteva trascurare la letteratura provenzale e la letteratura francese. A quest'ultima dedicò, però,

---

[20] Cfr. Bertoni. *Il Duecento*[3], Milano, 1947, pp. 143 e 203 e sgg.

[21] Nella *Miscellanea* per le nozze Rossi-Teiss, Bergamo, 1897.

[22] *Un'antica versione del « Libro di Sydrac » in volgare di Terra d'Otranto,* nell'« Archivio glottologico italiano », XVI, 1902, p. 28 e sgg.

[23] *Cantari giullareschi sulla leggenda di San Lorenzo,* negli *Scritti di storia, di filologia e d'arte,* pubblicati per le nozze Fedele-De Fabritiis, Napoli, 1908, p. 347 e sgg.

[24] Cfr. Bertoni, *Il Duecento,* cit., pp. 525 e 336 e sgg.

[25] Nel suo *Saggio sui dialetti gallo-italici,* Milano, 1853, p. 673 e sgg.

[26] *La leggenda dei dieci comandamenti di Colo da Perosa,* negli « Studi di filologia romanza », VIII, 1901, p. 125 e sgg.

[27] *Contributi alla conoscenza dei dialetti dell'Italia meridionale nei secoli anteriori al XIII*: I, *Spoglio del « Codex diplomaticus Cavensis »*; II, *Spoglio del « Codex diplomaticus Cajetanus »*, nell'« Archivio glottologico italiano », XV, 1901, p. 247 e sgg., 327 e sgg.; XVI, 1902, p. 9 e sgg.

[28] *La lingua di un rifacimento chietino della « Fiorita » di Armannino,* nella « Zeitschrift für romanische Philologie », XXIII, 1899, p. 117 e sgg.

[29] *Un frammento bergamasco e una novella del Decamerone,* nel vol. *Scritti vari di filologia dedicati a Ernesto Monaci,* Roma, 1901, p. 103, e sgg.

soltanto uno studio, quello sul troviero Chardon de Croisilles: [30] un lavoro assai pregevole, sia per i progressi realizzati nell'edizione dei testi, sia per l'ampia illustrazione degli avvenimenti storici a cui si legano le liriche del poeta.[31] Alla letteratura provenzale il De Bartholomaeis consacrò invece, specialmente tra il 1904 e il 1907, un buon gruppo di studi, di argomento assai vario. Ripubblicò, con apprezzabili miglioramenti, il sirventese *Pus chai la fuelha del jaric* di Elias Cairel, e ne individuò in modo preciso la data, mettendo in luce l'importanza della lirica, vivace espressione dei sentimenti dei feudatari italiani che reggevano il regno di Tessaglia, nella critica situazione in cui vennero a trovarsi dopo la morte di Bonifazio di Monferrato; [32] diede l'edizione critica del « partimen » *Seigner Coines, jois e pretz et amors,* mostrando che *Rambaut* è Rambaldo di Vaqueiras, e *Coine* è il celebre troviero francese Conon de Béthune, e che il componimento fu probabilmente scritto tra il 1202 e il 1207, in Oriente, mentre i due poeti partecipavano entrambi alla quarta Crociata; [33] studiò una redazione sconosciuta di un sirventese di Guilhem Montanhagol, formulando interessanti ipotesi sui rapporti tra il testo dato dal codice (il Vaticano Barb. lat. 3953) e quello di altri manoscritti trobadorici copiati in Italia; [34] riprese in esame la tenzone tra Taurel e Falconet, stabilendone con sicurezza la data, chiarendone i riferimenti storici, e gettando nuova luce sul mordace componimento, curioso documento della vita giullaresca nell'alta Italia.[35] Ancora più interessante è l'ultimo studio di questa serie, *Du rôle et des origines de la tornade dans la poésie lyrique du moyen âge,*[36] nel quale il De Bartholomaeis dimostrò, con una documentazione così ampia, da non lasciare alcun dubbio, che la *tornada* delle liriche trobadoriche, come « commiato » o « congedo » o « invio » del componimento, ha le sue origini nelle formule conclusive delle epistole latine in versi dell'età carolina, passate poi alla poesia latina medievale delle età successive, e mise pertanto in luce un sicuro legame tra la canzone trobadorica e la poesia latina medievale, concorrendo in tal modo a porre le basi dei nuovi indirizzi degli studi romanzi, i quali hanno provato, come è noto, che, in tutte quante le loro manifestazioni letterarie, le letterature romanze nascono sul tronco vigoroso della letteratura latina medievale, alla quale sono, pur continuandone e sviluppandone originalmente gli insegnamenti e le espe-

---

[30] *Il troviero Chardon de Croisilles,* negli « Studi romanzi », IV, 1906, p. 261 e sgg.

[31] Riguarda l'antica letteratura francese anche l'opuscolo *Racconti della quarta Crociata tratti dalle prose di Robert de Clary e di Jofroy de Vilehardoin,* Roma, 1904 (nella collana « Testi romanzi per uso delle scuole », a cura di E. Monaci): ma è una piccola antologia scolastica, senza contributi personali.

[32] *Un sirventés historique d'Elias Cairel,* nelle « Annales du Midi », XVI, 1904, p. 468 e sgg.

[33] *De Rambaut e Coine,* in « Romania », XXXV, 1905, p. 44 e sgg.

[34] *Une nouvelle rédaction d'une poésie de Guilhem Montanhagol,* nelle « Annales du Midi », XVII, 1905, p. 71 e sgg.

[35] *La tenson de Taurel et de Falconet,* nelle « Annales du Midi », XVIII, 1906, p. 172 e sgg. Le conclusioni del De Bartholomaeis, che combatteva un'ipotesi del Torraca, vennero accolte subito dal Bertoni, *I trovatori d'Italia.* Modena, 1915, p. 135 e sgg.

[36] Pubblicato nelle « Annales du Midi », XIX, 1907, p. 450 e sgg.

rienze, strettamente congiunte.[37] Il De Bartholomaeis, non osando ancora staccarsi completamente dalla tesi « popolare » allora imperante, — e sostenuta decisamente anche dal più illustre dei provenzalisti francesi, Alfred Jeanroy — ammetteva ancora che la poesia « popolare » avesse avuto una certa influenza sulla genesi della lirica trobadorica, e assegnava a quest'ultima, nella conclusione del suo saggio, una doppia origine, popolare e dotta;[38] ma la sua dimostrazione era veramente di gran peso per la demolizione della vecchia tesi della « separazione » del mondo mediolatino e del mondo romanzo e per l'affermarsi della più moderna tesi della « continuità » tra i due mondi; tanto è vero che questo saggio venne ritenuto dal Calcaterra degno di essere ripubblicato in « Convivium » nel 1940, tradotto in italiano, come uno studio ancora pienamente attuale.[39] E nelle parole di introduzione a questa ristampa il De Bartholomaeis si compiaceva che l'idea di uno stretto legame tra il mondo romanzo e il mondo mediolatino si fosse affermata, citando le *Origini* del Viscardi e i lavori di Ugo Sesini, che aveva dimostrato « i rapporti della musica trobadorica con la tradizione gregoriana ».[40]

* * *

Con questa ricca e varia serie di lavori filologici e critici, che toccavano tanti importanti problemi delle « letterature neolatine » il De Bartholomaeis si era ormai affermato come uno dei nostri migliori romanisti; e verso la fine del 1908 venne nominato titolare di « storia comparata delle letterature neolatine » nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Si iniziò così il suo insegnamento all'Ateneo bolognese, che durò ben ventinove anni, dopo i quali, lasciato a causa dell'età l'insegnamento ufficiale, l'insigne studioso continuò ad appartenere alla Facoltà bolognese quale professore emerito. È il periodo che segna la piena maturità scientifica dell'illustre maestro; il periodo in cui videro la luce le sue più vaste opere di insieme e le

---

[37] Sui più moderni sviluppi degli studi romanzi e sui rapporti che legano la letteratura latina medievale e le letterature romanze basti rimandare al fondamentale volume di A. Viscardi, *Le origini*[3], Milano, 1957, particolarmente a p. 700 e sgg. (capitoli XV e XVI); il saggio del De Bartholomaeis è ricordato a p. 726 e sgg. Nel volume del Viscardi i lettori troveranno una ricchissima bibliografia, che mi dispensa da altre citazioni.

[38] Il De Bartholomaeis scrive infatti: « La canzone, la più alta forma dell'arte lirica nel Medio Evo, ci si presenta dunque come risultante di elementi di doppia origine: popolare e dotta. Essa ci appare come uno degli effetti di quel contatto tra il mondo nuovo e l'antico che, al principio della civiltà moderna, è stato cotanto fecondo di felici conseguenze » (cito dalla traduz. italiana, a cui accenno nella nota seguente).

[39] *Intorno alla funzione e all'origine della « tornada » nella poesia lirica del Medio Evo*, in « Convivium », 1940, p. 145 e sgg.

[40] Riguardano la letteratura provenzale anche lo studio, di minor interesse, *Il testo provenzale del « Libre de la doctrina pueril »*, nei « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 1902, p. 448 e sgg., e la breve nota *Sul canzoniere provenzale di Roberto d'Angiò*, nel « Bullettino della Società filologica romana », 1902. Puramente scolastico è il volumetto *Insegnamenti pe' giullari di Giraut de Cabreira, di Giraut de Calanson e di Bertran de Paris de Roergue*, Roma, 1905 (nella collana « Testi romanzi per uso delle scuole » a cura di E. Monaci).

sue più importanti edizioni, quei volumi che sono senza dubbio i frutti migliori della fervida operosità scientifica del De Bartholomaeis, e per i quali egli è più comunemente noto nel mondo degli studi. Tre di queste grandi opere riguardano il teatro medievale italiano, il settore della nostra storia letteraria in cui il De Bartholomaeis raggiunse risultati più cospicui e di più vasta portata, tanto che si può dire che i suoi studi costituiscano tuttora il punto di partenza obbligatorio per ogni ricerca sull'argomento. Due di esse, *Le origini della poesia drammatica italiana* e *Il teatro abruzzese del medio evo* uscirono insieme nel 1924, per i tipi della casa editrice Zanichelli.[41] La prima di tali opere, fondata su di una ricchissima documentazione, ancor oggi insuperata, e perfezionata e accresciuta notevolmente nella seconda edizione, uscita alla fine del 1952,[42] è un lavoro di importanza veramente capitale, poiché sostituisce lo studio del D'Ancona, che teneva il campo prima di esso, tracciando una nuova, vasta sintesi, — rimasta ancor oggi a fondamento di questo capitolo della nostra storia letteraria[43] — delle vicende della poesia drammatica in Italia, a partire dai componimenti giullareschi[44] e dai drammi liturgici latini, fino agli ultimi sviluppi della sacra rappresentazione nel sec. XV. Il libro, in cui il De Bartholomaeis raccolse il risultato dei suoi lunghi e appassionati studi sull'argomento (iniziatisi, come si è visto, sin dagli anni universitari) era foltissimo di contributi nuovi, che rappresentavano un progresso notevolissimo per le indagini; e l'insigne studioso aveva ben ragione di compiacersi, nella *Prefazione* alla seconda edizione, che molti dei suoi giudizi e dei suoi punti di vista fossero stati accettati e confermati con nuove documentazioni e considerazioni dagli studiosi che eran venuti dopo, citando, fra l'altro, il carattere di mimo giullaresco attribuito al famoso *Contrasto* di Cielo d'Alcamo,[45] l'interpretazione della *Cena Cypriani*, accolta dal Viscardi nelle sue *Origini*, e « la rivendicazione alla liturgia gregoriana delle Ore », ossia la rivendicazione « al genio italiano delle primissime manifestazioni ond'è sorto il teatro de' chierici », confermata dallo Young.

---

[41] *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; *Il teatro abruzzese del medio evo*, pubblicato con la collaborazione del dott. Luigi Rivera, Bologna, 1924.

[42] *Le origini della poesia drammatica italiana*, seconda edizione accresciuta e illustrata, Torino, 1952 (nella « Nuova biblioteca italiana » diretta da Carlo Calcaterra, vol. VII).

[43] Qualche ritocco e qualche integrazione al disegno del De Bartholomaeis sono stati però proposti da Paolo Toschi nel saggio *Il teatro medievale*, incluso nel volume miscellaneo *Storia del teatro italiano*, a cura di S. D'Amico, Milano, 1936, p. 33 e sgg., nel vol. *Dal dramma liturgico alla sacra rappresentazione*, Firenze, 1940, e più recentemente nel volume *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955.

[44] Il capitolo che mette in luce l'importanza dell'elemento giullaresco nelle origini della nostra poesia drammatica è uno dei più notevoli dell'opera, ed è interessante anche come studio d'insieme sulla poesia e l'arte giullaresca. Il De Bartholomaeis fu, tra i nostri romanisti, uno di quelli che studiarono più ampiamente la vita e l'arte dei giullari (cfr. tra l'altro, la raccolta *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, lo studio *Giullari farfensi*, molte pagine del volume *Primordi della lirica d'arte in Italia*, ecc.).

[45] *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a cura di V. De Bartholomaeis, 3 voll., Firenze, 1943.

Di singolare importanza è pure la seconda opera, *Il teatro abruzzese del medio evo,* che offre per la prima volta agli studiosi la raccolta completa dei testi drammatici medievali abruzzesi, i quali costituiscono una delle « sezioni » più ricche e interessanti del nostro teatro del medio evo. L'edizione, condotta su ventitré manoscritti (di cui è data una accuratissima descrizione) comprende ben ventinove rappresentazioni, a cui vanno aggiunti quindici testi « di carattere meno decisamente teatrale » o « di dubbia origine locale », raccolti in una appendice.

Analoga, ma di più largo ambito, è la terza grande opera consacrata dal De Bartholomaeis al nostro teatro medievale, uscita a vent'anni di distanza dalle altre due: la raccolta, pubblicata in tre grossi volumi dalla casa Le Monnier, col titolo *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*,[46] dei testi più importanti del nostro teatro medievale. È la raccolta più vasta che oggi possediamo di testi drammatici del medio evo (tra le laudi e le sacre rappresentazioni, i testi — tra i quali abbondano gli inediti — sono complessivamente 107), e tutti i grandi centri della produzione drammatica medievale vi sono abbondantemente rappresentati; ed è quindi un indispensabile strumento di lavoro per gli studiosi delle laudi e delle sacre rappresentazioni, anche se l'indole della collana di cui l'opera fa parte ha imposto al De Bartholomaeis di ammodernare la grafia e di omettere l'apparato e le note critiche, e di rinunciare quindi a dar conto ai lettori delle lezioni adottate.

Altra opera veramente poderosa pubblicata dal De Bartholomaeis in questi anni è la vastissima raccolta, davvero preziosa, soprattutto per il minuto e attento commento storico, delle *Poesie provenzali storiche relative all'Italia,* uscita nel 1931 in due volumi nella grande collana dell'Istituto Storico Italiano che aveva accolto la *Cronaca aquilana* di Buccio di Ranallo:[47] un'opera che rende grandi servigi agli storici, perché in queste liriche, che sono spesso un'eco immediata e viva degli avvenimenti, e sono legate talora a circostanze trascurate dai documenti e dalle cronache, si trovano notizie che invano si cercherebbero altrove, ed è fondamentale anche per chi voglia studiare la abbondantissima produzione lirica dei trovatori provenzali che vissero in Italia e dei trovatori italiani: produzione che co-

---

[46] Anche Antonino Pagliaro, *Il contrasto di Cielo d'Alcamo*, nel volume *Saggi di critica semantica,* Messina-Firenze, 1953, p. 235, ammette che il componimento di Cielo sia un « mimo giullaresco » (cfr., del Pagliaro, l'altro saggio da lui dedicato al contrasto di Cielo, nel volume *Poesia giullaresca e poesia popolare,* Bari, 1958, p. 195 e sgg.; cfr. pure nello stesso vol. il saggio iniziale, p. 53 e sgg. Del contrasto di Cielo si sono occupati recentemente F. A. Ugolini, *Problemi della « scuola poetica siciliana »: nuove ricerche sul contrasto di Cielo d'Alcamo,* nel « Giornale storico della letteratura italiana », CXV, 1940, p. 161 e sgg. e A. Monteverdi, « *Rosa fresca aulentissima.... tragemi d'este focora....* », nel volume *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli,* Milano-Napoli, 1954, p. 101 e sgg.).

[47] *Poesie provenzali storiche relative all'Italia,* 2 voll., Roma, 1931 (nella collana « Fonti per la storia d'Italia » dell'Istituto Storico Italiano).

stituisce un capitolo di primaria importanza della storia letteraria del nostro Duecento, che fu, come è risaputo, un secolo « plurilingue ». Anche questi due volumi sono un'opera in cui confluiscono i risultati di decenni di ricerche, un'opera per la quale il De Bartholomaeis merita tutta la nostra riconoscenza; e se qua e là il testo avrebbe potuto essere migliorato, e se nelle traduzioni si può lamentar qualche svista, si tratta di mende che si possono ritenere di lieve momento in un'opera di tanta mole.[48]

A questa vastissima silloge si ricollega strettamente un altro volume, che di essa è, in parte, per così dire, l'illustrazione storico-letteraria: il volume *Primordi della lirica d'arte in Italia,* pubblicato dodici anni dopo,[49] nel quale il De Bartholomaeis ha tracciato un quadro d'insieme delle vicende della lirica d'arte in Italia dagli ultimi decenni del sec. XII agli ultimi del sec. XIII, comprendendovi sia la produzione in lingua provenzale che quella in volgare italiano, considerate giustamente « parti di una stessa unità, inseparabili l'una dall'altra », « episodi di una medesima storia ». Una delle idee più feconde del libro è appunto l'affermazione dell'opportunità di tracciare parallelamente la storia della lirica d'arte fiorita in Italia in lingua provenzale e la storia della lirica d'arte italiana, mostrando come esse intreccino variamente le loro fila e si leghino l'una all'altra. E il De Bartholomaeis ha avuto anche « il merito di lumeggiare con molta efficacia » la storia delle due tradizioni liriche, « descrivendo vivacemente gli ambienti in cui le due poesie fiorirono ».[50] Fanno da sfondo alle vicende dei poeti e alle loro liriche, delineati con minuziosa cura, gli avvenimenti politici a cui esse si ricollegano: e il quadro è assai vivace e colorito (si sente che lo studioso si compiace di rievocare quel mondo lontano, a lui caro). Anche se, come è ovvio, non tutto ora si può accettare (e specialmente, come è naturale, appare oggi antiquata e sorpassata la soluzione data dal De Bartholomaeis al problema della lingua dei rimatori della scuola siciliana, per il quale rimane sostanzialmente legato, forse per la forza suggestiva che conservavano su di lui le idee del suo antico maestro, alla ben nota tesi del Monaci),[51] l'opera è importante, è tuttora valida in molte parti, ed è da tener

---

[48] Qualche notevole osservazione è stata fatta in proposito da F. A. Ugolini nel suo bel volume *La poesia provenzale e l'Italia*[2], Modena, 1949, p. LIV e sgg.

[49] *Primordi della lirica d'arte in Italia,* Torino, 1943 (nella « Nuova biblioteca italiana » diretta da Carlo Calcaterra, vol. V).

[50] Sono parole di Angelo Monteverdi; cfr. il saggio *Poesia politica e poesia amorosa nel Duecento,* nel vol. *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli,* Milano-Napoli, 1954, p. 32 (il saggio nacque originariamente come presentazione del vol. del De Bartholomaeis e apparve in « Poesia », I, 1945, p. 11 e sgg.).

[51] Cfr. E. Monaci, *Sui primordi della scuola poetica siciliana: da Bologna a Palermo,* nella « Nuova Antologia », s. II, vol. XLVI, 1884, p. 604 e sgg. (studio riprodotto da L. Morandi, *Antologia della nostra critica letteraria moderna,* Città di Castello, 1885 e ediz. successive). Anche a proposito di vari rimatori della scuola siciliana sono stati compiuti recentemente progressi notevolissimi, che rendono meno attuali vari punti della trattazione del De Bartholomaeis: cfr. soprattutto i lavori di M. Vitale (*Poeti della prima scuola,* Arona, 1951), di G. Contini (*Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana,* negli « Atti del Convegno internazionale di studi federiciani », Palermo, 1952,

sempre presente anche oggi, particolarmente per le parti relative alla lirica in lingua provenzale.

Ma la serie dei volumi editi dal De Bartholomaeis nella sua operosissima maturità di studioso non si esaurisce con le cinque opere che abbiamo passato in rassegna. Dobbiamo ricordare anche la bella edizione del volgarizzamento in antico francese della *Storia dei Normanni* di Amato da Montecassino, corredata anch'essa di un esauriente studio introduttivo e da un ricco commento; [52] e il volume, di minor mole, ma pur sempre notevolissimo, *Le carte di Giovanni Maria Barbieri nell'Archiginnasio di Bologna*,[53] che studia gli autografi del Barbieri ritrovati tra le carte dell'archivio Savioli-Fontana cedute alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: un volume fondamentale per la ricostruzione degli studi provenzali del Barbieri e in genere per la storia degli studi trobadorici in Italia nel Cinquecento,[54] e interessantissimo anche per gli studiosi della scuola siciliana, per le pagine che riguardano il famoso « Libro Siciliano » del Barbieri, nelle quali si trova anche il testo di una canzone di re Enzo (*S'eo trovasse pietanza*) soppresso dal Barbieri nella redazione definitiva della sua *Arte del rimare*, e prezioso per i filologi, perché presenta le due ultime stanze della lirica in lingua siciliana, e ci offre un nuovo, decisivo punto d'appoggio per la soluzione nel difficile problema della lingua usata dai rimatori della scuola siciliana.[55]

---

p. 367 e sgg.; *Le rime di Guido delle Colonne*, nel « Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani », II. 1954, p. 178 e sgg.), di A. Schiaffini (*La prima elaborazione della forma poetica italiana*, nel vol. *Momenti di storia della lingua italiana*², Roma, 1953), di F. A. Ugolini (*Rinaldo d'Aquino*, « *Già ma' i' non mi conforto*, in « Filologia romanza », I, 1954, p. 30 e sgg.), di A. Monteverdi (cfr. i saggi raccolti nel volume *Studi e saggi sulla letteratura dei primi secoli*, Milano-Napoli, 1954), ecc.

[52] *Storia de' Normanni di Amato da Montecassino, volgarizzata in antico francese*, a cura di V. De Bartholomaeis, Roma, 1935 (nella collana « Fonti per la storia d'Italia » dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo). Questa edizione era la prima edizione condotta con rigore filologico di questa importante fonte storica, pubblicata precedentemente in modo assai difettoso.

[53] *Le carte di Giovanni Maria Barbieri nell'Archiginnasio di Bologna*, Bologna, 1927 (volume edito per conto dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di scienze morali).

[54] Particolarmente notevole è la diligentissima ricostruzione delle « tavole » dei canzonieri utilizzati dal Barbieri, che erano state ricostruite imperfettamente dal Mussafia, il quale non aveva potuto valersi degli autografi del Barbieri.

[55] L'importanza del testo della canzone *S'eo trovasse pietanza* scoperto dal De Bartholomaeis è stata opportunamente sottolineata da Angelo Monteverdi nel suo saggio *Per una canzone di re Enzo*, negli « Studi romanzi », XXXI, 1947, p. 23 e sgg., poi nel volume, già citato, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, p. 61 e sgg. (cfr. specialmente le pp. 76 e sgg.). Il Monteverdi trova giustamente in questo testo una riprova della sicilianità della lingua di re Enzo, nonché degli altri rimatori della scuola (si tratta, naturalmente, di un siciliano aulico, e non uniforme in tutti). Il De Bartholomaeis invece, ligio alla sua tesi, ereditata dal Monaci, riteneva (*Le carte di G. M. Barbieri*, p. 117 e sgg.) che la veste siciliana delle due ultime stanze di questa canzone di re Enzo (e, naturalmente, del frammento *Alegru cori, plenu* di re Enzo e della famosa canzone di Stefano Protonotaro *Pir meu cori allegrari*) fosse il risultato di una « sicilianizzazione » dei testi ad opera di qualche letterato o di qualche copista. Sull'importanza del testo della canzone *S'eo trovasse pietanza* conservato dal manoscritto del Barbieri cfr. anche S. Santangelo, *Il siciliano lingua nazionale nel sec. XIII*, Catania, 1948, p. 31 e sgg. (ora ristampato nel vol. *Saggi critici*, Modena, 1959, p. 138 e sgg.).

Ma non vanno dimenticati nemmeno i due volumi zanichelliani *Tristano* [56] e *Rime giullaresche e popolari d'Italia*,[57] raccolte di testi destinate alle scuole di filologia romanza, ma contenenti anche testi inediti.

Basterebbero questi volumi ad assicurare la fama del De Bartholomaeis e ad attestare i suoi meriti. Ma l'insigne studioso pubblicò in questo periodo che potremmo chiamare « bolognese » della sua attività, accanto a queste opere di maggior rilievo, una serie foltissima di studi e saggi minori, sparsi in riviste e in pubblicazioni accademiche, tutti per vari rispetti interessanti, e che segnano spesso un progresso assai notevole rispetto agli studi precedenti, sia per l'approfondimento dei problemi, sia perché fanno di frequente conoscere nuovi testi e nuovi documenti, che il De Bartholomaeis, ricercatore infaticabile, e sagace esploratore di biblioteche e di archivi, ebbe la ventura di scoprire. Un gruppo assai cospicuo di essi riguarda la letteratura italiana. Tra i più notevoli vanno ricordati i due articoli che riguardano l'indovinello veronese,[58] di cui il De Bartholomaeis chiarì la vera natura (prima era creduto, come è noto, una « cantilena georgica in latino volgare »), dando l'avvio a tutti gli studi successivi; [59] l'edizione delle *Liriche antiche dell'Alta Italia*,[60] che fece conoscere un manipoletto di rime inedite dell'alta Italia, trovate in un manoscritto parigino proveniente dalla libreria dei Gonzaga di Mantova, le quali vennero ad arricchire l'esigua schiera di liriche (il « sirventes lombardesco » anonimo, che qualcuno ha pensato di attribuire a Sordello, la canzone di Auliver, ecc.) che mostravano come non fosse mancato anche nell'Italia settentrionale qualche tentativo di lirica d'arte in volgare; lo studio sul ritmo volgare lucchese del 1213, ritrovato in un codice del Collegio di Spagna di Bologna,[61] che ricostruiva e illustrava egregiamente questo importante componimento, che, insieme al famoso ritmo bellunese, documenta l'esistenza di una poesia volgare che commentava o cantava gli avvenimenti contemporanei; [62] lo studio sulla *Visio Phil-*

---

[56] *Tristano. Gli episodi principali della leggenda in versioni francesi, spagnole e italiane*, a cura di V. De Bartholomaeis, Bologna, 1922 (Collezione di testi ad uso delle scuole di filologia romanza, I).

[57] *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, a cura di V. De Bartholomaeis, Bologna, 1926 (Collezione di testi ad uso delle scuole di filologia romanza, II).

[58] *Ciò che veramente sia l'antichissima « cantilena » « Boves se pareba »*, nel « Giornale storico della letteratura italiana », XC, 1927, p. 197 e sgg.; *Poscritta a « Boves se pareba »*, ibid., XCI, 1928, p. 67 e sgg.

[59] Cfr. specialmente P. Rajna, *Un indovinello volgare scritto alla fine del secolo VIII o al pricipio del IX*, in « Speculum », III, 1928, p. 291 e sgg.; A. Monteverdi, *A proposito dell'indovinello veronese*, nel vol. *Saggi neolatini*, Roma, 1945, p. 39 e sgg. (studio nel quale sono rifusi vari scritti sparsamente pubblicati in riviste).

[60] Negli « Studi romanzi », VIII, 1912, p. 219 e sgg.

[61] *Ritmo volgare lucchese*, negli « Studi romanzi », XII, 1915, p. 97 e sgg. (l'estratto però ha la data del 1914). Del testo aveva dato contemporaneamente una affrettata edizione anche il Crivellucci (negli « Studi storici », XXII, 2); ma il De Bartholomaeis lavorò indipendentemente da lui, come risulta dalla *Postilla* che aggiunse al suo studio.

[62] Qualche veduta del De Bartholomaeis è stata modificata dagli studi che più recentemente sono stati pubblicati sul ritmo, l'ultimo dei quali è quello, attentissimo, di Silvio Pellegrini, *Sul ritmo lucchese*, negli « Studi mediolatini e volgari », V, 1957, p. 133 e sgg. (nel quale si trova un'ampia e diligentissima bibliografia, che ci dispensa

berti,[63] che metteva a disposizione degli studiosi una versione toscana della *Visio Philberti*, pubblicando inoltre due versioni latine sconosciute del noto poemetto latino, quale contributo a una futura edizione critica dell'opera; e i cinque studi riguardanti la letteratura abruzzese del medio evo.[64] Lavoro di notevole impegno sono pure le *Ricerche intorno a Rinaldo e Iacopo d'Aquino*,[65] che recano contributi non trascurabili, pur suscitando le nostre riserve, oggi, per quanto riguarda il problema della lingua. Altro contributo allo studio della lirica della scuola siciliana è la memoria *Una canzone contro amore e il notaio Giacomo da Lentini*.[66]

Molti altri studi riguardano la letteratura provenzale, alla quale il De Bartholomaeis dedicò in questi anni particolari cure. La maggior parte di essi è dedicata a liriche provenzali composte in Italia o legate alla vita politica italiana, come l'ampio saggio sul sirventese *Li fol e il put e il filol* di Aimeric de Peguilhan, che è, come è noto, uno dei più interessanti e vivaci del trovatore tolosano, il quale vi biasima con amaro sdegno i *croi joglaret novel* pullulanti nelle corti, e vi scaglia qualche frecciata anche contro Sordello;[67] la serie di dotte memorie presentate all'Accademia delle

---

da altri rimandi); ma al De Bartholomaeis va riconosciuto il merito di avere per primo ricostruito e studiato ampiamente il componimento « in modo eccellente » (il giudizio è di A. Viscardi, *Le Origini*[3], cit., p. 577).

[63] *Due testi latini e una versione ritmica italiana della « Visio Philberti »* negli « Studi medievali », n. s., I, 1928, p. 288 e sgg.

[64] Il primo, in ordine di tempo, è la raccoltina *Prose e rime aquilane del sec. XIV* (nel « Bullettino della R. Deputazione Abruzzese di storia patria », 1914), che pubblica e studia tre notevoli testi, fra i quali una lauda iacoponica in veste abruzzese e un cantare sulla leggenda di S. Elena; accanto al quale va ricordato quello, assai più breve, che rende noto un nuovo documento riguardante Buccio di Ranallo (*Un documento relativo a Buccio di Ranallo*, nello stesso vol. del « Bullettino della R. Deputazione Abruzzese di storia patria »). Altri due riguardano Nicolò da Borbona, noto soprattutto per la sua continuazione della *Cronaca aquilana* di Buccio di Ranallo, ma autore anche di altri componimenti di vario genere, e figura interessante della letteratura abruzzese del sec. XV. Il primo di questi due lavori, *Nicolò da Borbona rimatore* (negli « Atti del 2° Congresso storico abruzzese-molisano », Casalbordino, 1932), è uno studio d'insieme sullo scrittore; il secondo, *La leggenda di S. Bernadino da Siena di Nicolò da Borbona* (nel « Bullettino della R. Deputazione Abruzzese di storia patria », 1934), pubblica, con uno studio introduttivo, il poemetto di Nicolò su S. Bernardino. L'ultimo della serie è lo studio *Un volgarizzamento abruzzese della postilla di Niccolò da Lira*, nel « Rendiconto delle sessioni dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna », Classe di scienze morali, s. VI, vol. III, 1940, p. 114 e sgg.

[65] Negli « Studi medievali », n. s., X, 1937, p. 130 e sgg.; XII, 1939, p. 102 e sgg.

[66] Nel « Rendiconto delle sessioni dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna », Classe di scienze morali, s. IV, vol. IV, 1941, p. 79 e sgg. — Degni di essere ricordati sono anche gli studi *Giullari farfensi* (negli « Studi medievali », n. s., I, 1928, p. 37 e sgg.; sui giullari vissuti nel territorio di Farfa e in genere sulla giullería in Italia nei secoli XI e XII) e *La « Giostra delle virtù e dei vizi » e la sua fonte* (negli « Studi medievali », n. s., XV, 1942, p. 191 e sgg.; dimostra che l'autore della *Giostra* attinse largamente a uno degli opuscoli morali attribuiti a S. Bernardo di Chiaravalle). Il saggio *Un mimo giullaresco del Duecento: il contrasto di Cielo* (nella « Rivista d'Italia », 1922, febbraio) è una anticipazione di un capitolo delle *Origini della poesia drammatica italiana*; e l'ultima lezione tenuta nell'Università di Bologna, *La canzone a ballo in Bologna al tempo di Dante* (pubblicata in « Convivium », 1937, p. 495 e sgg., con una breve introduzione di Carlo Calcaterra) riproduce pure, con vari tagli e qualche variante, il capitolo sulla danza popolare del medesimo volume.

[67] *Il sirventese di Aimeric de Peguilhan « Li fol eil put eil filol »*, negli « Studi romanzi », VII, 1911, p. 296 e sgg.

Scienze di Bologna, che trattano di un altro dei più famosi sirventesi di Aimeric, *La metgia,* indirizzato a Federico II,[68] del *conselh* di Falquet de Romans a Federico II,[69] della canzone *Fregz ni neus* di Elias Cairel composta anch'essa per l'incoronazione di Federico II,[70] e delle poesie provenzali relative a Federico II;[71] lo studio su una canzone di Peire Vidal ricchissima di allusioni alla vita piemontese;[72] lo studio sul trovatore Peire Bremon lo Tort, che fu in relazione col marchese di Monferrato Guglielmo Lungaspada;[73] e lo studio sul sirventese anonimo *Ia non cugei que m'aportes ogan,* composto per l'elezione imperiale di Riccardo di Cornovaglia e Alfonso X di Castiglia.[74] Sono tutti lavori che commentano e illustrano minutamente i componimenti presi in esame, gettando nuova luce su vaste zone della vita letteraria italiana della fine del sec. XII e di gran parte del Duecento, e che si possono considerare studi preparatori alle *Poesie provenzali storiche relative all'Italia* e ai *Primordi della lirica d'arte in Italia,* che ne riassumono i risultati.[75] Anche nei suoi studi provenzali il De Bartholomaeis volgeva lo sguardo soprattutto alla vita letteraria italiana.

Altri due lavori portano nuovi contributi alla storia della « fortuna » della lirica provenzale in Italia. Il più antico è la memoria *Di un presunto canzoniere provenzale di Roberto d'Angiò,*[76] che dimostra l'inesistenza di un canzoniere provenzale che, secondo il Camera (le cui notizie erano state credute vere anche dal Crescini), sarebbe stato posseduto da Roberto d'Angiò, re di Napoli, e sarebbe stato una delle più importanti sillogi occitaniche circolanti in Italia; l'altro è lo studio *Avanzi di un canzoniere provenzale del secolo XIII,*[77] che pubblica e illustra i testi contenuti in un frammento di canzoniere provenzale conservato nell'Archivio Notarile di Bologna.[78] A questi lavori vanno aggiunti, a compiere la rassegna degli studi provenzali di questo periodo, lo studio *Poesie indebitamente attribuite a Rambaldo di Vaqueiras,*[79] che vorrebbe togliere tre liriche dal canzoniere di Rambaldo,

---

[68] *La « Metgia » di Aimeric de Peguilhan,* nelle « Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna », Classe di scienze morali, s. I, t. VI, 1911-12, p. 69 e sgg.

[69] *Il « Conselh » di Falquet de Romans a Federico II imperatore,* ibid., p. 81 e sgg.

[70] *La canzone « Fregz ni neus » di Elia Cairel,* ibid., p. 89 e sgg.

[71] *Osservazioni sulle poesie provenzali relative a Federico II,* ibid., p. 97 e sgg.

[72] *Peire Vidal « Pos ubert ai »,* negli « Studi medievali », n. s., II, 1929, p. 1 e sgg.

[73] *Il trovatore Peire Bremon lo Tort,* ibid., III, 1930, p. 53 e sgg.

[74] *Sirventese anonimo per la doppia elezione a Re de' Romani nel 1257,* negli « Studi medievali », n. s., IV, 1931, p. 54 e sgg.

[75] Si ricollega alle *Poesie provenzali storiche relative all'Italia* anche lo studio *La poesia provenzale in Italia ne' secoli XII e XIII* (inserito nel volume miscellaneo *Provenza e Italia,* pubblicato a cura e con introduzione di Vincenzo Crescini, Firenze, 1930, primo volume della serie che fu edita dal Comitato italiano per le onoranze centenarie a Federico Mistral), che è in gran parte un ampliamento e un rifacimento dell'introduzione premessa alla raccolta delle *Poesie provenzali storiche.*

[76] Nelle « Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna », Classe di scienze morali, s. I, t. IV, 1909-10, p. 173 e sgg.

[77] Negli « Studi romanzi », XII, 1915, p. 139 e sgg.

[78] Si tratta di liriche di Peire d'Alvernha e di Marcabru.

[79] Negli « Studi medievali », n. s., IV, 1931, p. 321 e sgg.

e la nota *Due coblas esparsas inedite del secolo XIII*,[80] nella quale è importante soprattutto l'affermazione dell'opportunità di studiare le melodie che accompagnano le liriche trobadoriche per la piena comprensione della lirica provenzale.[81]

Non è però assente, da questa serie di scritti minori, l'antica letteratura francese, alla quale il De Bartholomaeis dedicò due lavori di primaria importanza: l'edizione dei frammenti dell'*Anseïs de Carthage* trovati nell'Archivio Notarile di Bologna,[82] scritti da un copista italiano, e notevole testimonianza della popolarità che questa *chanson de geste* godette in Italia, e la memoria *La discesa di Ugo d'Alvernia all'Inferno secondo il frammento di Giovanni Maria Barbieri*,[83] in cui è pubblicato e illustrato il lungo frammento inedito del manoscritto franco-italiano dell'*Ugo d'Alvernia* posseduto dal Barbieri: memoria che costituisce un contributo di singolare rilievo allo studio di uno dei testi più interessanti della letteratura franco-italiana.[84] Lavoro di minor rilievo, ma pur sempre degno di ricordo, è lo studio *Il simbolo dei fiori e un miracolo della Vergine in versi antico-francesi del cod. 379 di Montecassino*.[85]

Questa ricchissima serie di studi minori, che si affianca ai volumi a cui sopra abbiamo accennato, attesta la singolare varietà di interessi del De Bartholomaeis, e la sua operosità veramente instancabile. Un'operosità che nasceva da un'intima vocazione, e da cui non valse a distoglierlo nemmeno la tarda vecchiaia: infatti nel 1949, a ottantadue anni, egli dava alla luce nei « Rendiconti » dei Lincei, di cui era divenuto da vari anni socio nazionale, la nota *Rime antiche in un codice celestiniano*,[86] e l'anno dopo, a ottantatre anni, stampava negli « Studi medievali », di cui aveva assunto la condirezione, la nota *Tiberto Galiziani da Pisa o Rinaldo d'Aquino?*.[87] Esempio veramente mirabile di attaccamento agli studi, di dedizione al suo dovere di maestro.

---

[80] Negli « Studi medievali », n. s., VII, 1934, p. 64 e sgg.

[81] « È mia convinzione — scrive il De Bartholomaeis (p. 70) — che, attesi i progressi ormai compiuti in fatto di paleografia musicale trobadorica, grazie segnatamente ai lavori del Beck, dell'Aubry e di altri, l'opera del filologo non dovrà quindi innanzi dissociarsi da quella del musicologo, e che l'una e l'altra dovranno integrarsi a vicenda. Soltanto così sarà dato di far rivivere tra i moderni, nella sua integrità, l'opera d'arte antica, e insieme porgere alla critica, tanto a quella storica quanto alla estetica, un essenziale elemento di giudizio, dovutosi finora di necessità presso che del tutto trascurare ».

[82] *Nuovi frammenti dell'« Anseïs de Carthage »*, negli « Atti dell'Accademia degli Arcadi », 1931, voll. VII-VIII.

[83] Nelle « Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna », Classe di scienze morali, s. II, t. X, 1925-26 e s. III, t. I-III, 1926-29.

[84] Su questo poema cfr. A. Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, Modena, 1941, p. 129 e sgg., ove si troveranno copiose indicazioni bibliografiche.

[85] In *Casinensia*, Miscellanea di studi cassinesi pubblicati in occasione del XIV centenario della fondazione della Badia di Montecassino, Montecassino, 1929, vol. II, p. 337 e sgg.

[86] Nei « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », Classe di scienze morali, s. VIII, v. IV, 1949, p. 308 e sgg.

[87] Negli « Studi medievali », n. s., XVI, 1943-50, p. 261 e sgg.

Vincenzo De Bartholomaeis è degno quindi di rimanere nel nostro ricordo come uno dei più operosi filologi della fine dell'Ottocento e della prima metà del nostro secolo, come uno dei più benemeriti e fervidi indagatori della storia delle letterature medievali romanze, soprattutto di quella della nostra letteratura medievale, nella quale l'orma che egli ha lasciato è stata più profonda. « La (sua) opera è vasta; pure nessuna delle sue pagine può dirsi che sia stata scritta invano », ha scritto giustamente il Contini nel necrologio in cui ne annunciò la scomparsa nel « Giornale storico della letteratura italiana ».[88] E dell'importanza e della vastità del lavoro da lui compiuto s'avvede senz'altro chi intraprenda qualche indagine riguardante la nostra letteratura medievale: aprendo, ad esempio, la nuova edizione della *Crestomazia italiana* del Monaci, curata dall'Arese,[89] quante volte ci si imbatte nel suo nome, e quante volte ci vengono posti dinanzi testi che egli scoprì o fece conoscere per primo, o dei quali diede più accurate edizioni! E quante volte, scorrendo la bibliografia del *Duecento* vallardiano del Bertoni, lo troviamo ricordato! Né gli mancò il gusto e il sentimento della poesia, come traspare dai giudizi che pur dà delle opere di cui tratta, anche se, formatosi nell'età dei grandi maestri della « scuola storica », si compiacque di essere soprattutto un filologo, un erudito, un ricercatore attento di dati, di fatti, di rapporti letterari. Talora le sue rievocazioni di figure e di ambienti sono animate dalla compiacenza, che traspare nelle sue pagine, di rievocare quel mondo medievale, che gli era caro; e anche là dove la sua pagina pare fredda e distaccata, in realtà l'erudizione è sorretta nell'intimo dall'amore per quel passato che le sue indagini facevano risorgere. Al centro delle sue ricerche instancabili c'era sempre l'amore per la storia e la letteratura del medio evo, a cui aveva dedicato la sua vita di studioso.

MARCO BONI

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Vincenzo De Bartholomaeis nacque l'8 gennaio 1867 a Carapelle Calvisio (in provincia dell'Aquila) e compì gli studi universitari a Roma, ove fu allievo di Ernesto Monaci, che lo avviò agli studi di filologia romanza. Incominciò la sua carriera di insegnante prima come professore « reggente », poi come professore titolare di lettere italiane negli istituti tecnici, in varie sedi (fra cui Reggio Calabria, Foggia, Catania e Lodi). Nel 1902, nel concorso di « storia comparata delle letterature neolatine » bandito dall'Università di Palermo, ebbe il secondo posto nella terna, dopo Nicola Zingarelli; nel giugno del 1904 ottenne la libera docenza presso l'Università di Roma e pochi mesi dopo, essendo Cesare De Lollis passato all'Università di Roma, ebbe l'incarico di « storia comparata delle letterature neolatine » nell'Università di Genova, che tenne per quat-

[88] Vol. CXXX, 1953, p. 554.

[89] *Crestomazia italiana dei primi secoli*, con prospetto grammaticale e glossario, per ERNESTO MONACI, nuova ediz. riveduta e aumentata per cura di F. ARESE; presentazione di A. SCHIAFFINI, Roma-Napoli-Città di Castello, 1955

tro anni, fino al 1908. Nel 1908 riuscì secondo nella terna dei vincitori del concorso tenutosi in quell'anno su richiesta della Facoltà di Lettere e Filosofia bolognese (la commissione era formata da Pio Rajna, Ernesto Monaci, Rodolfo Renier, Francesco Novati, Ernesto Giacomo Parodi); e, in seguito alla rinuncia dello Zingarelli, primo ternato, che preferì rimanere a Palermo, ove aveva già il grado di ordinario, venne nominato, a partire dal 1° dicembre, professore straordinario di « storia comparata delle letterature neolatine » nell'Università di Bologna, ove fu il primo titolare della disciplina (l'insegnamento era stato precedentemente tenuto per incarico, prima da Giosue Carducci, poi dal Pascoli). Fu promosso ordinario nel 1912; tenne l'ultima lezione il 27 maggio 1937; fu collocato a riposo, per avere raggiunto i limiti di età, col primo novembre dello stesso anno. Subito dopo, su proposta unanime della Facoltà, fu nominato professore emerito. Morì il 27 giugno 1953 a Milano, ove si era trasferito nei suoi ultimi anni.

Un ampio necrologio del De Bartholomaeis, con molte citazioni bibliografiche, venne pubblicato da Gianfranco Contini nel « Giornale storico della letteratura italiana », CXXX, 1953, p. 550 e sgg. Cfr. anche la mia commemorazione, pubblicata negli « Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Province di Romagna », n. s., vol. VI, 1954-55, p. 225 e sgg.

Non possediamo una bibliografia completa delle opere del De Bartholomaeis. Gli scritti più notevoli sono quelli che abbiamo passato in rassegna o ricordato nelle note. Ad essi si può aggiungere solo qualche lavoro di minor rilievo (cfr. fra l'altro: *Monumenti paleografici degli Abruzzi* [in collaboraz. con E. Carusi], Roma, 1923; *Per l'inaugurazione della lapide ai patriotti italiani del bagno borbonico di Pescara* (discorso), Pescara, 1930; *Spagnuolo o spagnolo?*, nel « Rendiconto delle sessioni della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna », Classe di scienze morali, s. IV, vol. III, 1940; e le numerose voci compilate dal De B. per l'*Enciclopedia Italiana*).

MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

LE CORREZIONI DEL PUOTI AI PRIMI DUE DISCORSI DI SCUOLA DEL DE SANCTIS

Nel pubblicare nel 1879 la seconda edizione dei *Nuovi saggi critici* il De Sanctis vi aggiungeva, tra l'altro, col comune titolo di *Frammenti di scuola* due saggi che nelle successive edizioni avrebbero conservato solo il nome (*Il primo discorso* e *Il secondo discorso*), con cui l'autore già allora li designava,[1] dopo averli fatti precedere da una breve dichiarazione, nella quale metteva in risalto come essi potessero offrire al lettore una qualche idea di ciò che era stata la sua scuola di Vico Bisi.[2] E a ciascuno apponeva delle « brevi note », delle quali due erano dedicate a illustrare l'occasione in cui i due discorsi erano stati pronunziati. Narrava la prima: « Il Marchese Puoti incaricò me suo discepolo di dar lezione a' meno provetti de' suoi giovani. Così cominciò la scuola. Maestro e discepolo erano coetanei. Il maestro era tutto grammatica, e per disprezzo lo chiamavano il *grammatico*, e lui a ostinarsi ancora più in quello studio, e a chiamar la grammatica regina delle scienze. Recitò il primo discorso con l'aria di chi crede di aver scritto un capolavoro, e il discorso gli fu corretto periodo per periodo dal Marchese. Riuscì quanto alla forma un saggio miracoloso di ortodossia purissima. Pur si vedea già nell'autore una tendenza filosofica ».[3] Diceva la seconda: « Anche questo, che aprì il secondo anno della scuola, fu corretto dal Marchese. Ci si vede la stizza dell'autore nel suo lirismo grammaticale contro quei bricconi che si permettevano di dispregiare la grammatica ».[4]

Di entrambi i discorsi quindi il D. S. ricordava che gli erano stati corretti dal Puoti (addirittura « periodo per periodo » il primo!); e quasi la stessa cosa avrebbe

---

[1] F. D. S., *Nuovi saggi critici,* Napoli, 1879, pp. 321, sgg. Ma non a questa edizione io mi richiamerò per tutti i necessari riferimenti, bensì a quella curata dal Cortese (F. D. S., *Memorie e scritti giovanili*, vol. I, Napoli, 1930, pp. 247-263).

[2] Nel ms. la dichiarazione suona così: « Frammenti - L'editore, trovando fin qui il volume troppo piccolo, mi ha costretto a ricercare ne' miei vecchi zibaldoni, e ne ho cavato alcuni frammenti che mi paiono buoni a donar un qualche concetto della mia scuola. Li dispongo per ordine di tempo, contento a brevi note per chiarir qualche particolare, o fare qualche osservazione letteraria ».

[3] F. D. S., *Memorie* (cit.), p. 247, n. 1. La data d'inizio della scuola del D. S. è fissata dal Croce nel maggio del 1839 (cfr. F. D. S., *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari, 1926, vol. I, pp. 20-22) e dal Magrì nella seconda metà del 1838 (cfr. D. Magrì, *Per una più esatta cronologia della prima scuola di F. d. S.*, in « Giornale storico della letteratura italiana », XLVIII, vol. XCV, 1930, pp. 255, sgg.); cfr. pure N. Cortese (*op. cit.*, nota bibliografica, pp. 328-330). La questione però va ripresa e chiarita sulla base di tutti gli elementi che una più attenta lettura dei mss. desanctisiani può fornire.

[4] *Memorie,* cit., p. 254, n. 1. Il testo nel ms. è un po' diverso: « Anche questo, che aprì il secondo anno della scuola, fu corretto dal Marchese. Ci si vede la stizza dell'autore contro quei bricconi, che si permettevano di dispregiare la grammatica, e una esaltazione grammaticale sino al ridicolo ».

detto di lì a poco nello stendere il frammento autobiografico *La giovinezza*.[5] Il vecchio D. S., dunque, non solo ricordava la cosa con una certa nostalgia, appena velata da un atteggiamento un po' ironico, ma anzi per l'edizione di quegli scritti giovanili adottava senza alcuna discussione tutte le correzioni del suo maestro e lo faceva ben presente nelle note: il che si può spiegare con l'intenzione ch'egli aveva di offrire ai lettori un documento genuino della sua scuola, ossia dei discorsi com'egli effettivamente li aveva pronunziati e non come li aveva scritti.

A tal riguardo oggi noi non disponiamo solo delle notizie ricavabili dalle note dei *Nuovi saggi critici* e dal frammento autobiografico: possediamo le stesse correzioni del P. nei mss. della Biblioteca Nazionale di Napoli,[6] che son proprio quelli dai quali il D. S. lesse i suoi discorsi all'inizio dei primi due anni della sua scuola e dei quali si servì poi per l'edizione del 1879. I due mss. contengono difatti il testo desanctisiano con le correzioni del P. e le annotazioni aggiuntevi dallo stesso D. S. all'epoca della pubblicazione.

Che le correzioni siano del P. ce lo conferma: *a*) lo stesso D. S. con alcune delle sue annotazioni, perché le correzioni che egli in esse attribuisce al maestro risultano nei mss. insieme al testo originario;[7] *b*) la diversità dell'inchiostro per esse adoperato, che rende evidente come la maggior parte delle correzioni, e cioè quelle da attribuirsi al P., siano state fatte in un momento e, quasi certamente, in un ambiente diverso da quello in cui avvenne la stesura originaria del testo.

La grafia invece non aiuta molto, perché quella con cui furono fatte le correzioni nel ms. del primo discorso dà l'impressione di essere, a parte la diversità dell'inchiostro più nero, proprio la grafia del D. S., mentre quella delle correzioni al secondo discorso appare sostanzialmente diversa, e certamente non del D. S.: si potrebbe perciò pensare che, pur dovendosi senz'altro, sulla base delle dichiarazioni del D. S. stesso, attribuire al P. le correzioni tanto del primo che del secondo discorso, esse siano state fatte oralmente dal P. e scritte dal D. S. nel primo caso,[8] fatte per iscritto dallo stesso P. nel

---

[5] Cfr. *Memorie*, cit., I, pp. 93-94 (« Poi venni io e con voce tremula lessi non so quanti periodi sulla grammatica e sulla lingua. Il marchese mi faceva animo coi suoi — Bene! — e anche i giovani mi battevano le mani per incoraggiarmi ») e p. 112 (« Tra i miei scartafacci pescai un giorno alcune prolusioni di quel tempo, delle quali diedi molti brani nei *Nuovi saggi critici*. Il marchese le aveva rivedute, e ci aveva messo quello stampo tutto suo di classicità ideale. Ivi io me la prendo contro i pedanti con una stizza ridicola.... »).

[6] Dono di Agnese De Sanctis (XVI, C, 45, a, b). Il primo ms., autografo, è un fascicolo di 12 carte, di cui il *recto* della prima e il *verso* dell'ultima sono in bianco. Sul verso della prima carta è scritta l'annotazione, di cui alla prima pagina (*nota 2*) di questo articolo. Il discorso inizia con la seconda carta. Ciascuna carta è scritta sul *recto* e sul *verso*; ciascuna pagina è scritta solo nella metà destra, mentre nel margine bianco a sinistra sono contenute qua e là le annotazioni del D. S. e le correzioni del P. Il titolo (*Il primo discorso*) è nel ms. e risale con le note all'epoca della pubblicazione. Le carte risultano numerate: 1) dal D. S., che le numerò per pagina da 1 a 21 (non numerò la prima pagina, perché in bianco; la sedicesima, perché cancellata; l'ultima, perché in bianco); 2) dall'ordinatore dei mss., che le ha numerate per carta da 1 a 12. Il secondo ms., anch'esso autografo, è un fascicolo di 10 carte scritte, in *recto* e in *verso*, nella metà destra e recanti nella parte in bianco, a sinistra, le annotazioni del D. S. e le correzioni del P. Il titolo (« *Il secondo discorso* ») è anche questa volta nel ms. e risale anch'esso all'epoca della pubblicazione. Le carte risultano numerate: 1) dal D. S. che le numerò per pagina da 1 a 20; 2) dall'ordinatore, che le ha numerate per carta da 13 a 22.

[7] Cfr. *Memorie* (cit.), p. 253, n. 1 (« Avevo scritto: — non mi ha riempiuto di così cieco orgoglio da metter soverchia fidanza nel mio poco valore —. Al marchese parve poca modestia, e corresse a quel modo che s'è visto sopra »); p. 256, n. 2 (« Avevo scritto *sacro nome*. E questo parve troppo anche al marchese, che mi aveva ispirato tanta superstizione per la grammatica »); p. 258, n. 1 (« *Chiaro* corresse il marchese. L'autore superstizioso aveva scritto *augusto* »).

[8] Dello stesso parere sembra essere il Cortese, il quale, anche se non affronta direttamente il problema, parla tuttavia di un testo « suggerito » dal P.: *op. cit.*, p. 330. Non c'è però, nella sua nota, alcun riferimento alla grafia delle correzioni nel secondo discorso.

secondo. E che sia così lo dimostra con sufficiente chiarezza il confronto con la grafia delle lettere del P., il quale, anche se preferiva dettarle ai suoi discepoli,[9] anziché scriverle di proprio pugno,[10] pure a tutte apponeva autografa la formula di saluto o la propria firma. Ho confrontato gli autografi delle lettere al Betti esistenti presso la Biblioteca Nazionale « Vittorio Emanuele » di Roma e m'è parso di trovare la grafia delle formule di saluto e della firma (« vostro aff.mo, o dev.mo, servitore ed amico Basilio Puoti ») perfettamente uguale a quella delle correzioni apportate al secondo discorso del D. S.

Inoltre non tutte le correzioni esistenti nei due mss. sono del P.: alcune infatti sono facilmente attribuibili allo stesso D. S., il quale a volte modificò il testo nel momento stesso in cui lo stendeva; e in questo caso esse sono facilmente distinguibili in considerazione del fatto che l'inchiostro per esse adoperato è lo stesso del testo desanctisiano.

Il problema filologico più importante però, che l'esame dei due mss. e delle correzioni del P. ai discorsi in essi contenuti pone, è il seguente: il testo è quello originario? Ossia, le correzioni del P., alle quali il D. S. fa riferimento nelle note ai due discorsi e nel frammento autobiografico, sono soltanto quelle desumibili dai mss. a nostra disposizione? A prima vista potrebbe sembrar ovvio rispondere ad una tale domanda che il testo da noi posseduto è quello originariamente steso dal D. S. e che le correzioni del P. sono tutte contenute nei mss., di cui abbiamo parlato; ma c'è qualcosa, che, almeno in un primo momento, lascia perplessi sull'esattezza d'una tale risposta.

Lo stesso D. S. infatti, in una delle prime note al suo primo discorso,[11] narra: « Avevo scritto — ciascuno di voi certamente ha l'animo ad imparare alcuna disciplina, o teologia, o medicina, o giurisprudenza, o dire cose utili e pregiate —. Al Marchese parve volgarità dire le cose col nome loro ». Ebbene, di tale correzione non si ha alcuna traccia nel ms., ove il testo è solo quello indicatoci dal D. S. come corretto dal P. E, allora, delle due l'una: o il D. S. si riferisce a correzioni apportate dal P. ad una precedente stesura del suo discorso, ed in tal caso il ms. a nostra disposizione conterrebbe un testo già precedentemente corretto dal P., al quale in un secondo tempo sarebbero state apportate dallo stesso P. nuove correzioni, sicché solo di queste ultime noi conserveremo la documentazione completa; oppure il D. S. dice una cosa non vera, e la correzione, cui si riferisce nella citata nota, non sarebbe realmente avvenuta, ma egli se la sarebbe inventata per dare al lettore, proprio all'inizio del suo discorso (si tratta difatti proprio del primo periodo), una precisa idea di una determinata tendenza dell'insegnamento puotiano, che poi fa tutt'uno con un certo gusto del neo-classicismo del primo Ottocento, consistente in una costante aspirazione al vago ed al peregrino.

Nel caso che fosse vera la prima ipotesi (resterebbe però sempre da spiegarsi la causa d'una duplice correzione), si potrebbe anche distinguere tra ms. del primo e ms. del secondo discorso: il primo conterrebbe in tal caso la seconda redazione del testo desanctisiano con le ultime correzioni, non autografe, del P., mentre il secondo conterrebbe il testo originario del D. S. e tutte le correzioni, autografe, del P. Troverebbe conferma in tal modo la dichiarazione del D. S. che il primo discorso gli fu corretto « periodo per periodo » (ciò che non sarebbe completamente vero, ove ci si debba limitare alle correzioni del ms. a nostra disposizione) ed avrebbe altresì una spiegazione il fatto

---

[9] Cfr. *Memorie* (cit.), p. 45.

[10] Cfr. l'introduzione del GUIDETTI all'*Epistolario del Marchese Basilio Puoti*, Reggio d'Emilia, 1914, pp. XVI-XVII. Il Guidetti distingue tre mani diverse nella grafia dell'epistolario puotiano; io ritengo che possano e debbano essere anche di più e che tra esse si possa trovare anche quella del D. S. (una cosa è sicura: alcune lettere del P. furono scritte dalla stessa mano che scrisse alcuni quaderni di appunti del D. S. negli anni tra il 1838 ed il 1848).

[11] *Memorie*, cit., p. 247, n. 2.

che il testo desanctisiano del secondo ms. è tormentato da un maggior numero di correzioni facilmente attribuibili allo stesso D. S.

A me pare, però, che la correzione ricordata in nota dal D. S. e non presente nel contesto del primo ms. non sia mai avvenuta, e che pertanto: 1) il ms. in nostro possesso contenga il testo originario del D. S. con *tutte* le correzioni ad esso apportate dal P.; 2) l'affermazione che il primo discorso fu corretto « periodo per periodo » sia da ritenersi un'evidente esagerazione. E ciò sia perché, come ho già accennato, non mi sembra facilmente spiegabile la ragione d'una duplice correzione; sia soprattutto perché non vedo come il D. S. avrebbe potuto ricordare, a quarant'anni di distanza, le esatte parole della prima redazione del suo discorso, a meno che non avesse avuto sotto gli occhi, oltre che il ms. attualmente da noi posseduto, anche la prima stesura di esso (nel qual caso non si capirebbe perché mai questa, e solo questa, sia andata dispersa); sia infine perché la frase, che il D. S. immagina sgradita al P., era stata da costui adoperata quasi con le stesse parole,[12] dimodoché non sarebbe facile capire come mai il discepolo non potesse adoperare un'espressione che lo stesso maestro aveva già adoperata.

* * *

Comunque stiano le cose, il dato filologico, anche se ha senza dubbio la sua importanza, non costituisce certamente l'aspetto principale di tutto il problema delle correzioni puotiane ai primi due discorsi di scuola del D. S.; né preme oggi fare, sulla base dei due mss., ciò che il D. S. non volle fare, ossia ricostruire il testo originario dei due discorsi (il che non si capisce né, per quanto si è detto, fino a qual punto potrebbe essere realizzabile, né, se realizzabile, fino a qual punto potrebbe essere utile): ben più importante mi sembra studiare quelle correzioni per cogliere qualche aspetto della personalità del P., ma più ancora per mettere in risalto alcune caratteristiche della sua scuola, anche perché i risultati d'un tale lavoro finiscono per coincidere con ciò che lo stesso D. S. si proponeva di ottenere pubblicando i due discorsi, in quanto, attraverso la scuola del maestro, ci accostiamo a quella del discepolo, che, almeno nei primi due anni di vita,[13] a quella quasi completamente si ispirava.

Esaminate da questo punto di vista, le correzioni in esame si rivelano anzitutto una conferma di quanto il D. S. dell'insegnamento del P. ci lasciò scritto nel frammento autobiografico e nel saggio *L'ultimo dei puristi*.[14]

Soleva il Marchese correggere con molta attenzione. Il D. S. lo vide così la prima volta che si recò da lui: « faceva un minuto esame delle parole, parte benedicendo, parte scomunicando. — Questa parola è poetica, questa è plebea, questa è volgare, questa è troppo usata, l'è un arcaismo, l'è un francesismo —. Accompagnava queste sentenze con lazzi, motti, esclamazioni e pugni sulla tavola ».[15] E altrove[16] racconta: « Non è a dire che diligenza metteva il marchese in queste correzioni: spesso stava una mezz'ora ad acchiappare una parola o una frase che non voleva venire, e tutti a sug-

---

[12] Cfr. *Della maniera di studiare la lingua e l'eloquenza italiana*, libri due del marchese Basilio Puoti, Pesaro, 1839, p. 3: « ma se per contrario, dando opera alla giurisprudenza, alla filosofia, alle scienze naturali, alle matematiche, si vuole.... ».

[13] La fine del purismo il D. S. l'annunziava nel discorso pronunziato per un'accademia letteraria nel terzo anno di scuola: cfr. *Memorie* (cit.), pp. 265-268 ed, in particolare, p. 267, n. 1.

[14] F. D. S., *Saggi critici* (L. Russo), vol. II, Bari, 1952, pp. 216-239. Pare evidente, come conferma il Cione, che tale saggio non debba in nessun modo intendersi « come una sorta di condanna dell'opera del Puoti », bensì solo come la rievocazione nostalgica di un maestro e di un'età.

[15] *Memorie* (cit.), p. 42.

[16] *Saggi critici* (cit.), p. 226.

gerirgli, e lui a dar col pugno sulla tavola e a gridare: — No! —, con una delle sue favorite esclamazioni. Ohimè! Talora la frase tanto cercata non veniva, e si finiva per stanchezza con una rappezzatura, e il marchese levava la spalla e se ne consolava dicendo: — Non è poi il Vangelo ». Tutto ciò si riferisce, è vero, al lavoro di correzione che accompagnava la lezione e finiva anzi per costituirne il centro (e non ad una correzione, come quella dei discorsi del D. S., che tutto lascia immaginare essere avvenuta in privato, in un colloquio a due), ma pure lascia intravedere taluni procedimenti, che hanno attinenza anche con le correzioni in esame e trovano una diretta conferma nei mss. desanctisiani. Una prova, difatti, della diligenza e della meticolosità, oserei dire, del P. è da ravvisarsi nell'incertezza con cui egli procede alla ricerca dell'espressione che deve sostituire quella errata, allorché spesso, non pago della soluzione adottata in un primo momento, cancella e ne adotta una diversa.[17]

Né la ricerca era solo del maestro, perché egli si sforzava continuamente di trascinare ad essa i suoi discepoli, tanto che Saverio Baldacchini parlava di un suo metodo socratico [18] ed il D. S. ricordava: [19] « sentiva il parer nostro e ci diceva il suo, e poneva tutto in discussione, quello che diceva lui e quello che dicevamo noi. Talora avveniva che il torto l'aveva lui, e lo riconosceva di buona grazia e diceva: — Ho preso un granchio a secco —».[20] Del resto la correzione era sempre agevolata dal fatto che i discepoli a lungo andare finivan con l'acquistare tutti, più o meno, il modo di esprimersi del maestro; [21] ed il D. S. in particolare aveva preso « a poco a poco lo stile del marchese, con un po' di affettazione, come sogliono fare gl'imitatori.... » e « scrivendo tutte le mattinate sotto la sua dettatura, *gli* erano rimasti impressi certi suoi modi favoriti,

---

[17] Tanto per procedere con ordine, l'« egli » di p. 250 (l. 4) il P. in un primo momento lo aveva collocato dopo « cagione » (l. 3); con l'« affatto » di p. 251 (l. 8) sostituì « al tutto » e con l'« acquisterete » di p. 252 (l. 6) « acquistar potrete ». Alla stessa pagina, prima del terzo capoverso, in un primo momento aveva corretto il lungo brano riportato dal Cortese (*op. cit.*) alle pp. 330-331 (« Da ultimo.... disgiunte »), poi lo eliminò del tutto. Nello stesso brano il D. S. aveva scritto « essendo voi giovani valorosi e dotti di filosofia e scienze » ed egli corresse prima « essendo voi studiosi della filosofia e delle scienze » e poi « essendo voi già innanzi nello studio della filosofia e delle scienze ». A p. 253 (l. 20) in un primo tempo aveva corretto « il difetto ch'è in me », poi aveva cercato di correggere « il difetto che io [ho] », infine si decise per « il difetto che è in me », ritornando sostanzialmente alla prima forma. A p. 255 (l. 2), prima di arrivare all'espressione « egli studia grammatica », aveva corretto « egli qui la grammatica viene a studiare ». A p. 260 (l. 20), dopo aver corretto « agli altri », ritornò al testo originario « ad altri » (il Cortese non accetta il ripensamento). A p. 263 (ll. 10-11), infine, il D. S. aveva scritto « una scienza da fanciulli impariamo noi che ci farà grandi » ed egli corresse prima « una scienza da fanciulli impariamo noi che può farci un giorno non esser più fanciulli » e poi « una scienza da fanciulli impariamo noi che ci prepara ad essere uomini un giorno ».

[18] Saverio Baldacchini, *Purismo e romanticismo*, a cura di E. Cione, Bari, 1936, p. 147.

[19] *Saggi critici* (cit.), p. 224.

[20] Il Baldacchini ricorda a tal riguardo: « Ed i giovani si aiutavano l'un l'altro, suggerendosi il vocabolo o la frase, quando non sapevano trovarla da sé. Basilio li correggeva, se erravano, ma ciò accadeva di rado.... I componimenti erano corretti non dal maestro; ma dagli stessi discepoli, dopo amichevole disputazione tra loro. E se il P. interveniva, nol faceva già *ex cathedra*, ma come qualunque altro della sua scuola, non attribuendosi un'autorità che punto potesse dirsi soverchiatrice, ed anche da lui consultavasi il Vocabolario e questo e quel classico, perché la sua opinione o la sua sentenza fosse giustificata » (*op. cit.*, pp. 149-150). Subito dopo, con un riferimento diretto ed esplicito allo stesso D. S., egli parla « della larghezza che era nell'insegnamento del P. » (*ivi*, p. 154).

[21] *Saggi critici*, II (cit.), p. 231: « Con questo indirizzo era inevitabile che sorgesse un modo di scrivere a tutti comune, certi collocamenti di parole, certi legami o passaggi, certi ripieni o trasposizioni o idiotismi, simpatie o antipatie venuteci dalle predilezioni o da' furori del marchese, modo di scrivere che degenerava nella *maniera* e nel *convenzionale*. Se non che dopo alcuni anni i giovani d'ingegno se ne affrancavano, e il marchese andava allentando il freno, come diceva, e tollerava certe licenze.... ».

certi suoi giri di frase, certe costruzioni convenzionali, e *aveva* imparato a girare il periodo secondo la sua maniera, sicché dicevano ch'*egli* gli *aveva* rubato il segreto».[22]

Partendo da queste considerazioni, certe caratteristiche dell'insegnamento puotiano sarebbe più agevole trovarle nello stesso testo desanctisiano che non nelle correzioni del maestro. Scopo del mio articolo, però, non vuol essere l'esame dei discorsi del D. S. nell'ambito di una scuola, bensì solo quello delle correzioni ad essi apportate dal P. Perciò, è il caso di chiedersi. quante e quali furono le principali esigenze che spinsero il maestro a modificare il testo del discepolo? Molte senza dubbio e di varia natura, la maggior parte delle quali sono esigenze del gusto; e conviene andarle illuminando e distinguendo soprattutto per il particolare interesse che offre una indagine fatta, per così dire, sul vivo dell'attività scolastica puotiana, anche se una ricerca del genere presenta sempre particolari difficoltà, sia perché, come spesso vedremo, operano il più delle volte insieme diverse esigenze, sia in modo particolare perché c'è sempre in ogni scelta un elemento così soggettivo che è impossibile nella maggior parte dei casi coglierlo con sicurezza.

* * *

Prima di passare, però, ad un'analisi delle correzioni puotiane, mi sembra opportuno, siccome il Cortese nella sua *Nota bibliografica* (cit.) non le riporta tutte, raccoglierle e pubblicarle qui di seguito per offrire al lettore la possibilità di un esame diretto.

ELENCO DELLE CORREZIONI

Testo desanctisiano	Testo puotiano
I) Ciascuno di voi certamente *ha l'animo ad imparare* alcuna disciplina, *o teologia, o medicina, o giurisprudenza, o dire cose* utili e pregiate [23]	Ciascuno di voi certamente *ha l'animo inteso ad apparare* alcuna disciplina: *sono di quelli che studiano in Divinità: di quelli che danno opera alle Mediche Scienze; molti alla ragion civile ed a' canoni, e molti ad altre cose sono rivolti non meno* utili e [24] pregiate (p. 247, i) [25]
II) contento *ad usare* un qualsiasi istrumento senza *disaminarne* la natura, *investigarne le proprietà, e sforzarsi di condurlo a quella perfezione che si può maggiore.*	contento *adoperare* un qualsiasi istrumento senza *bene esaminarne* la natura, *tutte le diverse sue proprietà e l'uso* (p. 248, ll. 5-7)
III) la Grammatica generale non fa parte del *pubblico insegnamento*	la Grammatica generale non fa parte *dell'insegnamento* (ivi, ll. 19-20)
IV) il *Marchese* ch'è così tenero e sollecito del del *vostro* bene	il *vostro ed il mio Maestro* ch'è così tenero e sollecito del *nostro* bene (p. 249, f)
V) *avendo* seco medesimo	*perocchè egli ha* seco medesimo (p. 250, l. 4)
VI) e quantunque tutti siensi adoperati a purgarsi degli errori de' loro dialetti, e *scrivere pulitamente nella lingua comune d'Italia,* pure non sonosi potuti *agevolmente* spogliare di alcune guise di dire, e di alcuni particolari vizi, che bevvero alla *comune* fonte del loro paese	e quantunque tutti siensi adoperati a purgarsi degli errori de' loro dialetti, e *pulitamente e leggiadramente scrivere,* pure non sonosi potuti *affatto* spogliare di alcune guise di dire, e di alcuni particolari vizi, che bevvero alla *impura* fonte del loro paese (p. 251, ll. 6-10)
VII) Certo *la Grammatica generale: conciossiachè studiando essi i principi dell'arte conosceranno in che la nostra lingua* si accorda e in che differisce dalla latina; *vedranno* qual conto....	Certo *lo studio de' veri principi e delle ragioni delle cose: così vedrete la vera indole e natura della nostra lingua, e in che essa* si accorda e in che differisce dalla latina; qual conto.... (pp. 251, f-252, i)
VIII) *Così* sapendo di ogni regola la ragione, e con questa conciliando l'autorità e il buon gusto, *acquistare possono* tanta maturità....	*E* sapendo di ogni regola la ragione, e con questa conciliando l'autorità e il buon gusto, *acquisterete* tanta maturità.... (p. 252, ll. 4-6)

22 *Memorie* (cit.), p. 45.

23 La correzione non risulta nel testo, ma solo nella nota aggiunta dal D. S. all'epoca della pubblicazione. Il Cortese, invece di «dire», legge «altre».

24 Il Cortese legge «*o*».

25 Le indicazioni rimandano al testo del Cortese, *op. cit.*

Testo desanctisiano	Testo puotiano
IX) Dapprima credo necessario farvi un sunto delle diverse opinioni *che hanno portate i grandi uomini* intorno a quella materia di cui vi debbo trattare; *e m'ingegnerò di condurre questa mia narrazione per modo, che veggiate come in un quadro il rapido nascere, succedersi, spegnersi e risorgere degli umani pensamenti. Indi* vi verrò dichiarando....	Dapprima credo necessario farvi un sunto delle diverse opinioni *de' Grammatici* intorno a quella materia di cui vi debbo trattare. *Di poi* vi verrò dichiarando.... (p. 252, ll. 11-13)
X) Da ultimo scendendo alla Grammatica particolare, e ponendo per testo la Grammatica del Marchese che con questa sua fatica ha avuto in pensiero di rendere un altro servigio alla gioventù vedrete messi *quasi* in pratica i generali principi avanti stabiliti. Se non che, essendo voi *giovani valorosi e dotti di filosofia e di scienze,* mi sarà forza, perchè le mie lezioni riuscir vi possano di maggior profitto, andarla molto ampliando, traendo dal Bembo, dal Varchi, dal Buommattei, dal Corticelli e da altri valenti Grammatici quelle osservazioni, che più mi parranno opportune. Ed essendo nella Grammatica, che ho scelto a testo delle mie lezioni, l'Etimologia divisa in due parti distinte, il Marchese *ha pensato di dovermi* in questo dipartire dal metodo in essa tenuto. Dappoiché essendo quella destinata ad uso principalmente de' giovanetti di poco tempo, assai prudentemente quelle cose che avrebber potuta renderla intralciata ed oscura, sonosi allogate in una seconda parte a modo di giunte; considerando che a' fanciulli non si può tutte insieme e in una volta porger le cose; ma a poco a poco, e ad una ad una deesi farle entrare nelle lor tenere menti. Ma non essendo io mosso da questi rispetti, recherò in uno tutto ciò che di una materia sparsamente si è detto; ché a giovani parlo grandi di età e di senno, i quali amano di avvisare una dottrina tutta compiuta, e di averne sott'occhi le diverse parti formanti un corpo intero, e non membra qua e là disgregate e disgiunte. [26]	messi in pratica i generali principi *già innanzi nello studio della filosofia e delle scienze,* mi sarà forza.... *ha divisato che io mi debba*
XI) E meglio che io non posso vi aiuterà in questo il *Marchese,* il quale facendovi voltare nel nostro volgare idioma *alcun luogo di* scrittor latino, vi renderà abili.... XII) il metodo, del quale vi ho sopra *discorso*.... XIII) io suo *umil* discepolo XIV) l'onorevol carico a me imposto non mi ha riempiuto di così *cieco orgoglio da metter soverchia fidanza nel mio poco valore* XV) Sicché se niuna diligenza ho mai posta nelle mie cose, se niuno amore io porto a' buoni studi, *e se ho niuna cura e sollecitudine della vostra utilità e dell'onor mio,* tutto mi sforzerò di mettere in opera *per rispondere, quanto è in me, alla*	E meglio che io non posso vi aiuterà in questo il *nostro buon Maestro,* il quale facendovi voltare nel nostro [27] volgare idioma *alcuno* [28] scrittor latino, vi renderà abili.... (p. 252, ll. 29-32) il metodo, del quale vi ho sopra *toccato*.... (p. 253, ll. 6-7) io suo discepolo (p. 253, l. 11) l'onorevol carico a me imposto non mi ha riempiuto di così *cieca audacia da farmi dimenticare la povertà del mio ingegno, e il difetto che è in me d'ogni valore* (p. 253, ll. 18-20) Sicchè se niuna diligenza ho mai posta nelle mie cose, se niuno amore io porto a' [29] buoni studi, tutto mi sforzerò di mettere in opera *raddoppiando di fatica, di costanza, di zelo,* per adempiere.... (p. 253, ll. 21-24)

[26] Tutto il brano, dopo di essere stato corretto nelle parti sopra indicate, fu eliminato del tutto. Cfr. Cortese, *op. cit., Nota bibliografica,* pp. 330-331.

[27] Il Cortese, sulla traccia dell'edizione del 1879, ha eliminato questa parola e legge: « nel volgare ».

[28] Il Cortese legge « alcun », mentre anche l'edizione del 1879 ha « alcuno ».

[29] Il Cortese legge « ai », mentre anche l'edizione del 1879 ha « a' ».

Testo desanctisiano	Testo puotiano
comune aspettazion vostra e del Marchese, e per adempiere....	
XVI) Voi mi seconderete, o giovani, *ché potentissime cagioni a così fare v'inducono*	Voi mi seconderete, o giovani.... (p. 253, l. 25)
XVII) *a quell'uomo che*	*a chi* (p. 254, l. 1)
XVIII) il *caldo* desiderio	il *santo* desiderio (p. 254, l. 4)
XIX) Se alcuno di voi, giovani egregi, *rende* agli amici suoi manifesto che *la grammatica qui viene a studiare, egli* li vedrà tosto.... comporre le labbra ad uno schernevole *sorriso*. E se di questo egli loro dimanderà la *ragione*, altro per risposta non danno che seguitare a *sorridere*	Se alcuno di voi, giovani egregi, *fa* agli amici suoi manifesto che *egli studia grammatica*, li vedrà tosto.... comporre le labbra ad uno schernevole *riso*. E se di questo egli loro dimanderà la *cagione*,[30] altro per risposta non danno che seguitare a *ridere* (p. 255, ll. 1-5)
XX) non forza di ragione, non luce di verità ad operare *induce l'universale*, ma, *quasi che matte pecore e non uomini fossimo*,[31] imitazione servile	non forza di ragione, non luce di verità ad operare *gl'induce*, ma imitazione servile (p. 255, ll. 7-8)
XXI) *i magnanimi pochi, ne' quali*	*que' valorosi, in cui* (p. 255, ll. 10-11)
XXII) niuna *scienza*	niuna *disciplina* (p. 256, l. 1)
XXIII) tutte *le discipline* egualmente concorrono	tutte egualmente concorrono (p. 256, l. 4)
XXIV) questo *sacro* nome	questo *onorato* nome (p. 256, l. 15)
XXV) *Non io nel costoro numero mi son posto mai*	*Nel costoro numero io non sonomi posto giammai* (p. 256, ll. 18-19)
XXVI) deporre quandochessia la mia penna, *come è stata finora*, incontaminata e casta	deporre quandochessia la mia povera penna incontaminata e casta[32] (p. 256, ll. 22-23)
XXVII) *Il quale*....	*Questo giudiziosissimo*[33] *uomo* (p. 257, l. 9)
XXVIII) *sé, afferma egli, non sapere* dove la sia questa regina delle scienze; sé non *potere intendere* che cosa monti di storia al grammatico, di cui è obbietto la parola, *per quello che si attiene a specie ed accidenti; maravigliarsi bene egli, come quel medesimo Quintiliano, che tanto allarga i termini di questa scienza, indi a poche altre righe si doglia che a' suoi tempi troppo essa trapassava i confini ne' quali esser debbe rinchiusa, dicendo che si vorrebbe ricondurla quasi alla povertà del suo primiero significato. Mi maraviglio ben io* che....	*ch'egli non sa* dove la sia questa regina delle scienze; *né può intendere* che cosa monti di storia al grammatico, di cui è *solo* obbietto la parola. Forte mi maraviglio che.... (pp. 257, ll. 28-30)
XXIX) un così *augusto* nome	un così *chiaro* nome (p. 258, l. 5)
XXX) ch'erano renduti franchi dal pagare....	ch'erano *perfino* renduti franchi dal pagare (p. 258, ll. 9-10)
XXXI) *osservazioni succedentisi a caso sulla nostra lingua*	*osservazioni sulla nostra lingua succedentisi a caso* (p. 259, ll. 7-8)
XXXII) né *quell'ordine preciso*	nè *quel chiaro ordine* (p. 259, l. 10)
XXXIII) *nascere spontaneamente*	*spontaneamente nascere* (p. 259, l. 13)
XXXIV) avea bisogno l'Italia di alcuno di que' non mortali ingegni, a' quali Iddio dispensa un raggio della sua mente divina, che con l'altezza del suo intelletto *saper trovasse il bandolo regolatore, che* incatenando a' principi le conseguenze, *alluminar potesse* con la fiaccola....	avea bisogno l'Italia di alcuno di que' non mortali ingegni, a' quali Iddio dispensa un raggio della sua mente divina, che con l'altezza del suo intelletto incatenando a' principi le conseguenze, *rischiarar sapesse* con la fiaccola.... (p. 260, ll. 9-12)
XXXV) dava abilità ad altri valenti uomini di colorire....	dava abilità ad[34] altri valenti uomini *che vennero dopo* di colorire.... (p. 260, ll. 20-21)
XXXVI) fossimo tenuti inabili a pensare, *cioè riputati, come già i Negri, non uomini*	fossimo tenuti inabili a pensare (p. 260, l. 27)

30 Il Cortese legge « ragione », come nell'edizione del 1879.

31 Il Cortese legge, in modo evidentemente errato, « quasi che molte pecore e non uomini fossero » (p. 331). E, oltretutto, chiaro il ricordo dantesco (*Par.*, V, 80).

32 Il Cortese legge, come nell'edizione del 1879, « pura »; il D. S. nel ms. prima aveva scritto « modesta », poi corresse « casta ».

33 Il ms. ha « giudiziossissimo ».

34 Il D. S. aveva scritto « ad »; il P., dopo aver corretto « agli », ritornò alla forma « ad ». Il Cortese legge « agli », sulla traccia dell'edizione del 1879.

XXXVII) Ed invero nelle opere che allora uscirono in luce, voi scorgerete così misera servitù di straniera imitazione che vi farà *stomaco. Grammatici della parte storica ignorantissimi ti dichiarano con sicurtà teoriche nuove, alle quali trovando contrari gli esempi de' buoni scrittori, questi o malamente torcono alla loro sentenza, ovvero come erronei dannano e vituperano. In essi quasi che tutti tu* niuna pratica *vi troverai* dell'arte dello scrivere....	Ed invero nelle opere che allora uscirono in luce, voi scorgerete così misera servitù di straniera imitazione che vi farà *sdegno*: niuna pratica dell'arte dello scrivere.... (p. 261, ll. 7-9)
XXXVIII) molto *ha discapitato* di quella perfezione che *fu* al cinquecento	molto *è discapitata* di quella perfezione che *è* [35] al cinquecento (p. 261, l. 15)
XXXIX) il vedremo *salir sugli altari* venerato	il vedremo venerato (p. 262, l. 9)
XL) Beato colui, al quale Iddio *concederà* di poter	Beato colui al quale Iddio *darà* di poter [36] (p. 262, ll. 12-13)
XLI) che *tutto* vi rendea *manifesto il candore e* la bontà dell'animo suo	che *tutta* vi rendea *manifesta* la bontà dell'animo suo (p. 263, ll. 4-5)
XLII) Sì: una scienza da fanciulli impariamo noi che ci *farà grandi*; voi ch'esser non volete fanciulli pure una volta, voi non sarete mai *grandi*	Sì: una scienza da fanciulli impariamo noi che ci *prepara ad essere uomini un giorno,* [37] voi ch'esser non volete fanciulli pure una volta, voi non sarete mai *uomini* (p. 263, ll. 10-13)

* * *

Tra le esigenze, che ispiravano l'insegnamento del Puoti, la prima era senza dubbio quella della purezza linguistica e finiva a volte per identificarsi quasi completamente con la guerra senza quartiere, che il purismo aveva mosso al diffondersi dell'influsso francese nella lingua italiana.[38] Ed è facile perciò capire come per i francesismi dovesse nascere tra i giovani discepoli quasi un sacro terrore, sì che almeno i più capaci, come il D. S., finivano presto per eliminarli dalle loro composizioni, ed è per questo che tra le correzioni in esame ben poche potevano essere originate da questo misogallismo linguistico.[39]

---

[35] Il Cortese non accetta la correzione del P. e legge « fu », come nell'edizione del 1879.

[36] Il Cortese legge « potere », come nell'edizione del 1879.

[37] Il P. in un primo momento aveva corretto così: « può farci un giorno non esser più fanciulli ».

[38] *Saggi critici*, II (cit.), pp. 229-230 (« Il marchese aveva giurato, come Annibale, odio implacabile a' francesismi o gallicismi, ricordo, diceva, di servitù straniera, e — Bisogna ad ogni patto purgar la lingua di queste brutture, — aggiungeva. Il francesismo non era solo nelle parole, ma ne' giri, nelle movenze, ne' trapassi, nell'uso delle particelle, nella formazione del periodo; e dove non si ficcava il francesismo? Questo era il principale nemico, né è a dire quante minute avvertenze ci facea il marchese per addestrarci a scoprirlo e a guardarcene. Ci raccomandava lo studio del Cinonio per impararvi i significati delle particelle, l'arte di legare insieme le idee e passar d'una in altra: e gli parea quello studio il più sicuro antitodo contro i francesismi. Secondo il marchese il francese concepisce e pensa in un altro modo che l'italiano; indi la differenza dello scrivere tra' due popoli. Quello che in francese suona sì bene, recato in italiano l'è una sconciatura, e ne esce uno scrivere tagliuzzato, a singhiozzi, senz'arte di passaggi e di chiaroscuri »).

Cfr. pure S. Baldacchini, *op. cit.*, p. 143 (« inculcava del continuo l'amore del patrio idioma, e si sdegnava e inveiva contro i corruttori, come se pubblici nemici e manigoldi si fossero ») e p. 144 (« Pure, se egli di politica non ragionava, politica era, e più forse che egli stesso non credea, la vocazione a cui sentivasi eletto. Né s'ingannavano coloro che di lui si diffidavano, pensando che dietro i nudi vocaboli e le semplici frasi ci dovesse pure essere qualche altra cosa, che ad essi era nemica »). Degli intendimenti politici della scuola dubita il Croce (*La critica* del 20 gennaio 1939).

[39] Sulla « purità » della lingua, cfr. F. D. S., *Teoria e storia della letteratura* (a cura di B. Croce), Bari, 1926, vol. I, pp. 55-56 e, per le parti dal Croce omesse o riassunte, i mss. della Biblioteca Nazionale di Napoli.

La caccia ai francesismi preparava il materiale per l'edizione di quel *Dizionario*

Per i discepoli del marchese più facile doveva essere, invece, offendere la purezza con l'inserimento nei loro scritti di latinismi di vario genere, ai quali erano in un certo senso portati dallo studio ch'essi facevano del latino: anche a questi il P. dava la caccia, benché non con lo stesso accanimento, con cui andava alla ricerca dei francesismi. Per questo motivo naturalmente, oltre che per un'esigenza di stile,[40] il P., nel correggere i due discorsi in esame, sostituì il nesso relativo « Il quale » (XXVII)[41] col nesso dimostrativo « Questo giudiziosissimo uomo »; perciò, subito dopo (XXVIII), rese esplicite le proposizioni oggettive implicite, in modo da evitare, in una forma piuttosto complessa, un costrutto tipico delle lingue classiche, anche se nella sua grammatica[42] egli ne ammetteva come corretto l'uso.

Per rendersi conto, comunque, ancor meglio della cura con cui si difendeva presso il P. la « purità » della lingua, basta esaminare, alla luce delle regole con tanta diligente meticolosità fissate dallo stesso P.,[43] l'uso delle particelle nelle correzioni in esame.

Nel fr. VII, per es., il Marchese si fece uno scrupolo di sostituire ad un « conciossiaché » usato dal D. S. un semplice « così », non soltanto perché riteneva la parola disusata,[44] ma anche perché nel contesto c'era bisogno non d'un nesso causale, ma solo d'un nesso conclusivo. Nello stesso tempo, ad evitare la ripetizione e a rendere più scorrevole il discorso, il « così » conclusivo che seguiva di lì a poco (VIII) fu sostituito da un « e » coordinativo. Non molto dopo fu sostituito un « indi » (IX) con un « di poi », perché il primo era considerato soltanto di rado (« talora »)[45] avverbio di tempo, mentre il secondo, sosteneva il P., « è ancora avverbio di ordine »[46] (si badi perciò al « dapprima » che precede). Il « giammai » del n. XXV equivale in fondo al « mai » che sostituisce, ma è più elegante e, come il « mai », « se vien posto senza negazione, ha senso affermativo, lat. *unquam*; se poi è accompagnato dalla negazione, ha senso negativo, lat. *nunquam* ».[47] Di « affatto » (VI) si parlerà più avanti.

* * *

Accanto all'esigenza della purezza c'era poi nell'insegnamento puotiano quella della proprietà,[48] della quale, se col D. S. la facciamo consistere « nella scelta de' vocaboli,

---

de' francesismi (1845), che, iniziato nello studio di Basilio Puoti, sarebbe stato poi continuato da Bruto Fabricatore. Sul dorso della III edizione (1854) de *L'arte di scrivere in prosa per esempii e per teoriche*, vol. I, tra le « opere messe a stampa da B. Puoti che si vedono in casa di B. Fabricatore » è compreso il *Dizionario de' francesismi e degli altri vocaboli e modi nuovi e guasti introdotti nella lingua italiana co' vocaboli e modi puri toscani che a quelli rispondono, cominciato a compilare nello studio di B. Puoti e continuato da B. Fabricatore*, ed è anzi precisato che « è sotto i torchi la 9ª dispensa, di cui ciascuna di 4 fog. in 4° picc. a 2 col. importa gr. 20 ». A me, come del resto già al Guidetti, non è stato possibile reperire questo Dizionario. Ne ho avuto un'informazione indiretta sia attraverso i continui riferimenti che il P. vi fa negli altri suoi scritti sia attraverso l'aspra polemica che ad esso dedicò Prospero Viani nel suo *Dizionario di pretesi francesismi*, Firenze, 1858, voll. I-II e Napoli, 1858 (il Viani usa frequentemente espressioni di questo genere: « bubbole puotiane » ed. nap., p. 105; « povero Puoti! », *ivi*, pp. 126 e 230, « rieccolo [il P.] », *ivi*, p. 104. L'edizione napoletana contiene postille di Francesco Prudenzano).

[40] F. D. S., *Teoria e storia*, cit., p. 71: — « Caino uccise Abele »: qui non c'è stile. Ma se io dico: « Il primo figliuol dell'uomo », per intender Caino, ecco sorger lo stile —.

[41] L'ordinale si riferisce al posto occupato da ciascuna correzione nell'elenco avanti riportato.

[42] B. Puoti. *Regole elementari della lingua italiana*, Napoli, 1857, XXIV edizione, parte II, pp. 50-51.

[43] *Trattato delle particelle della lingua italiana compilato nello studio di Basilio Puoti*, II edizione, Napoli, 1838.

[44] *Ivi*, p. 48.

[45] *Ivi*, p. 107, 2.

[46] *Ivi*, p. 184, 1.

[47] *Ivi*, pp. 97-98, 6 e 141-142, 2.

[48] F. D. S., *Teoria e storia*, cit., p. 55: « Ogni vocabolo vuol essere *puro*; ogni significato *proprio* ».

nel loro ordinamento e nel loro collocamento »,[49] è possibile trovare una più larga presenza nelle correzioni in esame. È questo il campo in cui più difficile risulta trovare una giustificazione sicura per ogni correzione; tuttavia conviene tentare esaminando alcuni casi.

Non risulta sufficientemente chiaro, per es., per quale ragione il P. sostituì « usare » con « adoperare », quando il Vocabolario della Crusca [50] considera sinonimi i due verbi e tali doveva considerarli egli stesso: [51] forse egli considerava « usare » un idiotismo napoletano e toscano,[52] a meno che non concordasse in quel momento col Tommaseo che avrebbe registrato in particolare l'uso toscano di « adoperare un metodo nella scienza ». Così, immediatamente dopo, la sostituzione di « disaminare » con « bene esaminare » è da attribuirsi forse al fatto che in tutte le edizioni del Vocabolario della Crusca la voce « disaminare » era considerata sinonimo di « esaminare », senza che il prefisso *dis* fosse ritenuto rafforzativo, e in questo senso il P. l'aveva adoperato spesso nei suoi scritti,[53] mentre il D. S. invece intendeva parlare di un esame attento.

Il giovane D. S., del resto, era spesso portato all'improprietà dalla naturale esuberanza della giovinezza, che lo spingeva ad esagerare o quanto meno ad usare le parole in modo molto incauto. Si era perciò definito « io suo umil discepolo » (XIII) ed il P. eliminò quell'« umil » piuttosto insincero; [54] aveva scritto « opinioni che hanno portato i grandi uomini » (IX) e gli fu corretto « opinioni de' grammatici », anche a costo che le cose fossero chiamate col proprio nome, il che al maestro ripugnava non poco.[55] Ed il P., come non amava sentir chiamare « grandi uomini » i grammatici, così non gradiva neppure l'espressione « far grande » nel senso di rendere uomini: [56] perciò, il discepolo aveva scritto « una scienza..., che ci farà grandi » (XLII) ed egli corresse « una scienza..., che ci prepara ad essere uomini un giorno » e sostituì, nello stesso contesto, « uomini » a « grandi ». E la medesima cosa avvenne per « sacro nome » (XXIV) sostituito da « onorato nome » (quello dei grammatici) e per « augusto nome » (XXIX) sostituito da « chiaro nome » (ancora quello dei grammatici). Così pure, in sostituzione del participio « discorso » (XII), che finiva per essere anche senza volerlo quasi una vanteria, fu preferito un ben più modesto « toccato » (« il metodo del quale vi ho *toccato* »), che al P. sembrava più proprio e soprattutto più garbato. Al contrario, in un diverso contesto (XVIII), l'aggettivo « santo » al posto di « caldo » (« santo desiderio ») volle mettere in particolare risalto il valore di missione che quel desiderio aveva.

Nella correzione XIX, se « fa.... manifesto » fu preferito a « rende.... manifesto » per una preferenza tutta soggettiva, « sorriso » e « sorridere » dovettero sembrare al P. inadeguati al concetto da esprimere, donde in sostituzione « riso » e « ridere », mentre a « ragione », che si ricollega al lat. *ratio* (modo, maniera), il P. preferì « cagione » (lat. *occasio*), che più si avvicina, nel significato ed in quella che il D. S. chiamava la « vocalità »,[57] al lat. *causa*: e ciò naturalmente anche perché la parola adottata gli sem-

[49] *Ivi*, p. 65: è la quarta delle lezioni sulla lingua: il Croce vi accenna soltanto senza pubblicarla, anche perché nel ms. solo la seconda parte è autografa.

[50] Cfr. in particolare la III (1691) e la IV edizione (1729).

[51] Cfr. B. Puoti, *Antologia di prose italiane*, Parte II, Napoli, 1847, p. 55.

[52] Cfr. B. Puoti, *Vocabolario domestico napoletano e toscano*, Napoli, 1850, pp. 489 e 584.

[53] Cfr., per es., B. Puoti, *L'arte di scrivere in prosa*, cit., I, p. 200 (dove « disaminato » è preceduto da « distintamente ») e p. 213 (dove « disaminare » ha significato di « esaminare »).

[54] Cfr. l'episodio citato dal D. S. in *Saggi critici*, II, cit., p. 228: « Un dì il marchese mi presentò al duca di Sangro. — Oh ecco il vostro discepolo! — disse costui. — Non discepolo, corresse il maestro, collaboratore — ».

[55] *Memorie*, cit., p. 247, n. 2.

[56] L'uso di « grande » per « adulto » è antichissimo: cfr., per es., G. Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, 3, e L. Ariosto, *O. F.*, XXIV, 12, 1. Ciò conferma che non il particolare significato dell'aggettivo dispiaceva, bensì l'intera espressione « far grande ».

[57] *Teoria e storia*, cit., p. 65 e soprattutto il corrispondente ms. desanctisiano (lez. IV).

brava più peregrina.[58] L'espressione « i magnanimi pochi, ne' quali » (XXI), a parte la reminiscenza petrarchesca, conteneva forse, a giudizio del P., una valutazione morale, assolutamente fuor di posto nel contesto: perciò preferì « que' valorosi, in cui », che faceva risaltare non la forza dell'animo, ma il valore di quelle persone.

La parola « scienza » (XXII), poi, gli parve impropria, se riferita alle varie materie di studio: le preferì perciò « disciplina », che rivela, oltre tutto, un orecchio educato allo studio del latino; di conseguenza si rese necessaria la correzione seguente (XXIII), ad evitare la ripetizione della parola « disciplina ». La sostituzione di « preciso ordine » (XXXII) con « chiaro ordine » fu determinata dal desiderio di porre in rilievo che effetto dell'ordine nello scrivere è la chiarezza, non la precisione, la quale consiste solo nella perfetta corrispondenza tra l'espressione e l'idea.[59]

Nel sostituire « alluminar potesse » (XXXIV) con « rischiarar sapesse », il P. si lasciò guidare non solo dall'esigenza di render più propria l'espressione (le tenebre si rischiarano, il mondo si allumina;[60] e il « sapesse » si collega meglio che « potesse » al concetto espresso dalle parole « l'altezza del suo intelletto »), bensì anche dal bisogno di render più semplice il discorso: ma non vi riuscì tanto che il D. S. al momento della pubblicazione annotava: « L'autore, come vedete, era goffo e volgare nell'uso delle figure retoriche ».[61]

* * *

Con quella della « purità » e della proprietà c'era poi l'esigenza della chiarezza, la quale, strettamente connessa com'era con quest'ultima, finiva molte volte col confondersi con essa, anche se abbracciava un campo ben più vasto, che era quello dello stile oltre che della parola.[62] E la chiarezza richiede, come diceva lo stesso D. S., « la visione immediata della cosa come in uno specchio »:[63] la parola deve tradurre perfettamente l'idea; e il discorso deve procedere agile e snello, organico e senza inutili disgressioni. Per questo il P., quando si trovò dinanzi a parole non corrispondenti al concetto che dovevano esprimere, le modificò, se indispensabili all'economia del discorso; le eliminò, se inutili; quando poi si trovò dinanzi a proposizioni, ch'erano in fondo dei veri e propri riempitivi, o le sostituì con altre più funzionali o le ridusse ai minimi termini o addirittura le cancellò completamente; quando infine si imbatté in degl'interi periodi, che non contribuivano affatto alla chiarezza dell'insieme e costituivano solo degli sviluppi marginali del discorso o addirittura delle inutili disgressioni, li tolse di mezzo, anche se piuttosto ampi. L'eliminazione di « pubblico », per es., nell'espressione « pubblico insegnamento » (III) fu determinata dall'inutilità della parola nel contesto, in quanto l'idea da essa espressa era già contenuta nelle parole precedenti « nelle scuole ».[64] Così pure il P. eliminò la frase « nella comune lingua d'Italia » (VI), perché considerò ovvia l'idea ed in un certo senso compresa in quella dello « scriver pulitamente », che egli

---

[58] I puristi distinguevano tra *causa* (= lite) e *cagione* (= presupposto di effetto): cfr. Prospero Viani, *op. cit.*, p. 240 (ed. napoletana).

[59] *Teoria e storia*, cit., pp. 67-68 e ms. (lez. IX), dove si distingue tra *proprietà* e *precisione*.

[60] Dalle definizioni del Vocabolario della Crusca appare abbastanza chiaro che « alluminare » (= dar lume) bada più all'effetto, mentre « rischiarare » (= render chiaro) tiene presente più la situazione iniziale, l'oscurità da render chiara. La I ediz. (1612) del Vocabolario della Crusca cita: Villani: « alluminando il mondo »; Dante, Purg., XXI, 96: « allumati » (« allumare », osserva il Sapegno, è però più nel senso di « accendere » che di « illuminare »: cfr. pure Purg. XXIV, 151; Par., XX, 1); Par., XV, 76: « v'allumò ed arse »; Par. XXIII, 18: « lo ciel venir più e più rischiarando » (dove, anche se il verbo è usato in senso intransitivo, il significato è evidente). La II ediz. (1613) registra anche Dante, Purg. XXII, 66: « m'alluminasti ». La IV ediz. (1729) chiarisce ulteriormente.

[61] *Memorie*, cit., p. 260, n. 1.

[62] *Ivi*, pp. 159-164, nonché *Teoria e storia*, cit., pp. 73-76 e ms. cit.

[63] *Memorie*, cit., p. 162.

[64] *Ivi*, p. 248, l. 18.

arricchì aggiungendovi una seconda determinazione (« leggiadramente »). Nello stesso periodo sostituì poi « agevolmente » con « affatto », perché la prima parola poteva lasciare intendere che dei vizi, di cui si parlava, gli scrittori dei secoli successivi al trecento si fossero, anche se a fatica, liberati, mentre ciò non corrispondeva esattamente al pensiero che il D. S. intendeva esprimere: la parola « agevolmente » indicava cioè solo la difficoltà del procedimento, ma lasciava intendere che lo scopo era stato raggiunto, laddove « affatto » badava al risultato e significava « completamente », « al tutto ».[65] Sostituì infine « impura » (ivi) a « comune », perché laddove « comune » era parola sostanzialmente pleonastica, « impura » aggiungeva da sola un concetto nuovo e nello stesso tempo rafforzava ciò che era stato detto immediatamente prima. Così la frase « la grammatica qui viene a studiare » (XIX) restringeva di molto il senso, facendo intendere che solo i discepoli del D. S. muovevano il riso confessando di studiar grammatica; il P. perciò volle chiarire ed attraverso vari tentativi, che mi sembra confermino ulteriormente la mia tesi, allargò l'idea con un più generico « egli studia grammatica ». Allo stesso modo, nel fr. II, cancellò « investigarne », che gli dové sembrare, oltre che improprio, una ripetizione del precedente « disaminarne » e sostituì con « l'uso » una intera espressione poco chiara, in modo da ottenere anche una certa gradazione tra « la natura », « le proprietà » e « l'uso ».

La correzione più importante, però, da questo punto di vista è senza dubbio l'eliminazione del lungo brano (X) riportato dal Cortese nella *nota bibliografica*: [66] il P. lo cancellò, perché non gli dové sembrare né opportuno né pertinente: in tal modo la discussione didattica che s'era svolta tra lui ed il D. S. circa l'opportunità d'integrare le due parti del libro di testo in un'unica trattazione sarebbe rimasta, com'egli riteneva giusto che fosse, un fatto privato. Né d'altronde una tale discussione poteva interessare eccessivamente i giovani durante un discorso d'apertura, che non era in fondo neppure una lezione vera e propria; ciò che spinse il P. alla eliminazione del brano fu difatti proprio l'ultima parte di esso (ossia quella in cui si affrontava più esplicitamente il problema didattico), come è dimostrato dalla circostanza che la prima parte era stata in un primo tempo corretta. E tra le correzioni ad essa apportate l'eliminazione del « quasi » fu dettata da un'esigenza di chiarezza concettuale; la sostituzione di « essendo voi giovani valorosi e dotti di filosofia e delle scienze » con « essendo voi già innanzi nello studio della filosofia e delle scienze » volle essere attenuazione di una delle non infrequenti, come abbiamo visto, esagerazioni formali del giovane D. S. (si pensi, per es., a quel « dotti »!).

E un'esagerazione al P. parve, come nota lo stesso D. S.,[67] l'espressione (XIV) « non mi ha riempiuto di così cieco orgoglio da metter soverchia fidanza nel mio poco valore » (ma pure quel « da metter », come il « di dovermi » del fr. X, forse non riusciva gradito per il suo brusco cambiamento di soggetto): la correzione, però, magari per il verso opposto, finiva anch'essa nell'esagerazione, specialmente nell'ultima parte: « non mi ha riempiuto di così cieca audacia da farmi dimenticare la povertà del mio ingegno e il difetto che è in me d'ogni valore.... ». Altrove (XXVII) il D. S. si augurava: « se mi conceda Iddio di poter deporre quandochessia la mia povera penna, come è stata finora, incontaminata e casta » ed il P. eliminò le parole « come è stata finora », in considerazione evidentemente della giovanissima età dell'oratore (aveva poco più di venti anni!).

Al fr. XX, poi, la sostituzione della parola « l'universale » col pronome « gli » [68] non

---

[65] Cfr. B. Puoti, *Antologia*, cit., 1847, parte II, p. 58, n. 54 (« *affatto* vale al tutto, e si cansi l'error comune di adoperar questa voce in luogo di *niente, punto*: di che vedi il nostro *Dizionario de' francesismi* alla voce *Affatto* ») e p. 139, n. 2 (« *affatto* qui vale *al tutto*, e non *punto, niente*, come oggi malamente si usa »).

[66] *Op. cit.*, pp. 330-331.

[67] *Memorie*, cit., p. 253, n. 1.

[68] Per la distinzione fra i pronomi « gli » e « li », cfr. B. Puoti, *Regole elementari della lingua italiana*, cit., parte I, p. 45: « *Gli* e *li* nel plurale sono accusativi, e significano

solo diede all'espressione un senso di peregrino (che d'altra parte non mancava del tutto neppure alla stesura desanctisiana), ma soprattutto snellì il periodo eliminando il doppione « i più » - « l'universale »; [69] inoltre la citazione dantesca dové sembrare al P. troppo letteraria e per questo forse la eliminò: d'altronde, a proposito del « regge e governa » che segue immediatamente, la stessa impressione proverà il D. S. maturo, sì da esclamare: « Dove si è andato a ficcar Dante? ». [70]

A volte la chiarezza la si ottiene con uno spostamento di parole nell'ambito della frase: perciò « osservazioni succedentisi a caso sulla nostra lingua » (XXXI) fu sostituito da « osservazioni sulla nostra lingua succedentisi a caso », in cui le parole hanno un ordinamento più logico. In un altro caso (XXXIV), invece, il susseguirsi rapidissimo di tre proposizioni relative rendeva il periodo macchinoso e pesante: l'eliminazione di una di esse lo snellì molto, rese più chiaro il senso e fece scomparire inoltre quel bruttissimo « bandolo regolatore », che deturpava irrimediabilmente l'insieme. Altre volte l'eliminazione di un periodo o di una o più proposizioni snellisce il ragionamento e lo rende più agile: così, il periodo eliminato al n. XXXVII costituiva un'evidente deviazione del ragionamento e si frapponeva quasi come un ostacolo tra l'indicazione del male (imitazione straniera) e la caratterizzazione di esso attraverso i suoi effetti (« niuna pratica dell'arte dello scrivere.... »).

Qualche altra volta, a chiarire il senso dell'espressione, si rendeva necessaria l'aggiunta di qualche parola: perciò, dopo « valenti uomini » (XXXV) il P. aggiunse « che vennero dopo », perché si capisse che quei « valenti uomini » erano posteri e non contemporanei « degl'immortali scrittori del secolo di Luigi »; e precisò con l'aggiunta della parola « solo » (XXVIII) la notevolissima limitazione, che il Sanchez poneva all'attività del grammatico (« di cui è *solo* obbietto la parola »). [71]

* * *

Inoltre, « la chiarezza ha per sua compagna la semplicità »: [72] e fu proprio un bisogno di semplicità che portò all'eliminazione di quanto appesantisse il periodo (II e XXXIII) o, soprattutto come già in un caso abbiamo visto, rendesse pesante e prolisso il discorso. Fu perciò cancellata, al n. IX, tutta la seconda parte del periodo, ritenuta evidentemente inutile: per il P. bastava enunciare il *quid* della trattazione, lasciando da parte l'indicazione del *quomodo*: eppure ciò che fu cancellato in un certo senso rivelava la vocazione del D. S. per la storia e quasi preannunziava la passione con cui quella vocazione si sarebbe realizzata nell'autore della *Storia della letteratura italiana*.

Così pure, al n. XV, il periodo parve forse troppo pesante con tutti quei « se » ripetuti; ma qui la correzione, snellendolo, abolì inoltre delle parole un po' troppo grosse e dei concetti retorici o addirittura insinceri, mentre aggiunse il motivo nuovo dell'impegno, con cui il giovane D. S. iniziava la sua nuova fatica, e dello sforzo, che quella fatica poteva e, secondo il maestro, doveva costare. E subito dopo (XVI) l'eliminazione di una proposizione (« che potentissime cagioni a così fare v'inducono ») rese più semplice ed agile il discorso, essendo l'idea, che in essa era espressa, contenuta con maggiore immediatezza in ciò che segue: non c'è bisogno, sembra osservare il P., di dire che vi sono delle « potentissime cagioni », basta indicarle nei « voti dei genitori », nelle « preghiere della patria ». [73] Così ad un identico proposito di semplicità è da attribuirsi pure la ridu-

---

loro, questi, quelli, e si adoperano più frequentemente di *loro,* ma con questa norma, che quando segue una vocale e una *s* impura, si deve usar sempre *gli,* e non mai *li,* come *gli unì, gli sparse,* e non già *li unì, li sparse* ».

[69] *Memorie,* cit., p. 255, ll. 7-8.

[70] *Ivi,* p. 254, n. 2.

[71] Cfr. pure il n. XXX.

[72] *Memorie,* cit., p. 162.

[73] *Memorie,* cit., p. 253.

zione della polemica Sanchez-Quintiliano in una delle parti più contorte e prolisse del discorso (XXVIII), nonché l'eliminazione di « salir sugli altari » (XXXIX), la cui idea era contenuta con maggiore immediatezza e proprietà nel « venerato » che segue immediatamente.

* * *

La chiarezza ha, infine, un suo splendore, che è l'eleganza, la quale è « convenevole » solo quando « sia richiesta dalla natura delle cose o dal colore del tempo o da altre condizioni particolari ».[74] « Per piacergli [al P.], ricorda il D. S.,[75] non bastava cansare gli errori: richiedeva l'eleganza. E scrivere elegante era fuggire i vocaboli e i modi usati comunemente, e sostituirvene altri peregrini e fuori della lingua parlata, come *andar per la maggiore, saper grado e grazia, esser di credere, tener per fermo* e molti altri.... Quando i componimenti ne erano sopraccarichi, il marchese diceva sorridendo: — Per ora va bene: veggo che leggete i buoni scrittori —». L'eleganza perciò nell'insegnamento puotiano finiva in larga parte per coincidere col peregrino, e i discepoli cercavano di pervenirvi anzitutto ricercando nei *buoni* scrittori le frasi più belle, che poi raccoglievano in un quaderno da consultarsi al momento della composizione.[76] Dal suo quaderno, forse, o dalla sua memoria, il D. S., nello scrivere i due discorsi in esame, trasse espressioni e frasi di Dante,[77] del Petrarca,[78] del Bartoli[79] ecc.: anche in questo, però, i giovani erano portati ad esagerare e ciò non doveva piacere al P., se nei casi in esame eliminò una citazione di Dante (XX) ed una del Petrarca (XXI).

Al peregrino si arrivava evitando in particolare ogni volgarità (e per volgarità non era da intendersi solo ciò che fosse comune e prosaico). Il D. S. maturo, dopo aver vissuto a fondo tutta l'esperienza romantica anche per quanto riguarda il problema della lingua, sorriderà, come abbiamo visto, nel rievocare la tendenza del maestro a non chiamare le cose « col loro nome », ma quella tendenza era stato uno dei caratteri principali di quel classicismo puotiano, che aveva improntato tutta un'epoca (ed il D. S. non lo aveva certamente dimenticato!).

Di peregrino i due discorsi erano già ben colmi; pure il P. volle aggiungervene ancora. Eliminò perciò, se dobbiamo credere al D. S. (anche se, come abbiamo visto, non sembra vero ciò che egli afferma), l'arida concretezza del primo periodo (I) nel primo discorso, sostituendovi espressioni più generiche e vaghe, e preferì il raro « apparare »[80] al più comune « imparare ».

Subito dopo (II) al posto di « contento ad usare » corresse « contento adoperare », non solo sostituendo il verbo, ma eliminando anche la preposizione « ad »: e ciò naturalmente in omaggio ad un uso letterario di « contento » con l'infinito,[81] in cui l'espres-

---

[74] *Ivi*, 162.

[75] *Saggi critici*, cit., II, p. 231.

[76] *Ivi*, p. 227: « Ciascun giovane aveva i suoi quaderni, repertorio di tutti i bei modi di dire ed eleganze pescate in queste letture, e ne' lavori facea mostra delle sue ricchezze ». Cfr. pure Baldacchini, *op. cit.*, p. 149: « Nella scuola del P. si notavano i modi più eletti degli scrittori e le proprietà del nostro idioma.... Fattane conserva, ciascuno da sé trovava i vocaboli e le frasi dell'uso toscano, che corrispondevano alle frasi ed ai vocaboli o del dialetto o dell'uso corrotto de' moderni ».

[77] *Memorie*, cit., p. 255, n. 2 (« regge e governa ») e corr. XX (« quasi che matte pecore e non uomini fossimo »).

[78] Corr. XXI: « i magnanimi pochi » (Petrarca, *Italia mia*, 120).

[79] *Memorie*, cit., p. 258, n. 3.

[80] Nel Vocabolario della Crusca è registrato come sinonimo di « imparare ». Cfr. pure « apparar la lingua » in B. Puoti, *Della maniera di studiare la lingua*, cit., p. 3.

[81] Il Vocabolario della Crusca afferma che « contento » è usato con le preposizioni *di* ed *a*. È registrato però anche con l'infinito (Girolamo da Empoli, *La vita di Giovanni da Empoli*: « e pregò che fusse contento andare »; Machiavelli, *Pros. stor. pol.* 7, 403: « fussimo contente non passare più innanzi »; Ricc. S. Cat., *Lett.* 374: « sareste contenta

sione « esser contento » acquista nel suo insieme quasi un valore transitivo. Per lo stesso motivo nel lungo brano cancellato (X), cui già ho fatto cenno, « divisato » aveva sostituito il più comune « pensato ».[82]

Nella correzione VII riappare dapprima l'esigenza del vago e dell'indeterminato, mentre subito dopo la sostituzione della seconda alla terza persona, che era stata usata dal D. S. per continuare la metafora del « laberinto », è segno d'una padronanza della lingua, che solo l'esperienza può dare e che quindi al giovane D. S. in parte ancora mancava. L'espressione « vi farà stomaco » (XXXVII) era volgare, nonostante la sua origine classica, ed il P. corresse « vi farà sdegno », che, oltre a render più garbata l'espressione, precisava quel senso di rivolta morale e politica, che era alla base del suo insegnamento e lo rendeva affascinante.

L'eleganza, infine, non la si conseguiva soltanto con l'uso di parole e di frasi peregrine o coll'adozione del vago e dell'indeterminato, bensì anche con la musicalità dell'espressione e col « giro del periodo »: perciò capita a volte di trovare spostamenti o inversioni di parole, come nella frase « non io nel costoro numero mi son posto mai » (XXV), che diventa « nel costoro numero io non sonomi posto giammai » (la forma adottata, contrariamente a quanto potrebbe a prima vista sembrare, colloca meglio in evidenza il soggetto, facendolo seguire anziché precedere dalla negazione), e come nell'espressione « nascere spontaneamente » (XXXIII) che diventa « spontaneamente nascere ».[83]

* * *

E saremmo giunti alla fine, se non ci fossero da esaminare alcune correzioni, che da motivi umani più che da esigenze del gusto furono determinate; il ricordarle qui può, entro certi limiti, servire a ridare una dimensione più umana a chi sinora ci è parso tutto preso dal suo purismo.

Il D. S. racconta:[84] « A' provinciali avveniva spesso di chiamarlo maestro, e se ne turbava: voleva esser detto marchese.... Non volea si dicesse la scuola, ma lo *studio di Basilio Puoti*, né le sue voleva si chiamassero lezioni, ma *esercitazioni*.... Il marchese non solo sdegnava di esser detto maestro, ma non ne aveva l'aria e le maniere ». Nel momento, però, in cui una nuova scuola sorgeva, quella del D. S. al Vico Bisi, il P., ad affermare il rapporto di continuità e di dipendenza esistente tra la vecchia e la nuova scuola e quello di paternità spirituale che egli sentiva intercorrere tra sé ed i suoi discepoli di ieri e di oggi, avvertì il bisogno d'esser chiamato, almeno quella volta, maestro, e non solo dei discepoli della nuova scuola, ma anche del loro professore: sostituì perciò, nel primo discorso, « il marchese ch'è così tenero e sollecito del vostro bene » (IV) con « il vostro ed il mio maestro ch'è così tenero e sollecito del nostro bene », « il mar-

---

raccomandarmi a vostra madre »). Cfr. pure L. Ariosto, *Orl. Fur.* IX, 19, 5: « fosse contento aspettar.... ».

Il P., nelle sue *Regole elementari della lingua italiana*, parte II, cit., pp. 48-49, afferma in una Avvertenza: « Non vogliamo rimanerci dall'avvertire che ci ha molti aggettivi, i quali, per proprietà di nostra lingua, possono avere differenti casi. Così *contento, presto, acconcio*, o simili, vogliono il *genitivo* ed il *dativo* ». Però, subito dopo (pp. 65-67), parlando dell'ellissi, osserva che essa è figura « oltremodo vaga, quando si sappia usare con giudizio, senza arrecar nocumento alla chiarezza del discorso; e trovasi da' buoni scrittori frequentemente adoperata in quasi tutte le parti dell'orazione » (anche nel caso della preposizione dunque, come dimostrano gli esempi a p. 66, 9). Cfr. anche B. Puoti, *Antologia*, cit., p. 15, n. 2 (« *Quando incominciano esser*: si noti qui taciuta la preposizione *a*: il che è per proprietà di nostra lingua »).

[82] Che *divisare* fosse per il P. vocabolo peregrino lo dimostra la nota 2, p. 133 dell'*Antologia*, cit.

[83] Cfr. anche corr. VI e XXXII.

[84] *Saggi critici*, cit., II, p. 224.

chese » (XI) con il « nostro buon maestro », e cancellò in un'espressione (XV) le parole « del marchese », al punto che in tutto il discorso solo una volta egli risultò poi chiamato col nome di marchese,[85] mentre nel secondo discorso l'anno successivo il D. S. non lo chiamò neppure una volta con tale nome. Nello stesso tempo con quel « buon », aggiunto a specificare « maestro », il P. da una parte intendeva mitigare quella fama di uomo burbero e severo, che intorno al suo nome si era ormai saldamente formata, e dall'altra metteva in luce una dote del suo animo, che i più gli riconoscevano [86] e che egli evidentemente si compiaceva, almeno in quella occasione, di sentirsi riconoscere, non per vanità, ma perché essa faceva tutt'uno con la passione ch'egli sentiva per la scuola: per questo in un'altra delle sue correzioni (XL) volle isolarla togliendo di mezzo « il candore », che il giovane discepolo gli aveva attribuito insieme con la bontà.

* * *

Ma, dopo aver tanto detto del Puoti e delle ragioni che lo spinsero, punto per punto, a correggere il testo del giovane allievo che s'improvvisava maestro, sorge spontaneo, nel tirare le somme delle precedenti considerazioni, il bisogno di ricostruire a grandi linee la figura di questo De Sanctis di ventidue anni, quale ci appare dai discorsi sin qui esaminati: un De Sanctis per molti aspetti più puotiano del Puoti, eppure già pronto a sbarazzarsi rapidamente, e per sempre, di quell'atteggiamento aulico e sostenuto, tipicamente puotiano, che per lui fu soltanto una vernice, una veste esteriore. È un D. S., che sembra aver completamente assimilato il misogallismo linguistico del maestro (tra le tante correzioni non una se n'è trovata, che fosse certamente l'eliminazione di uno di quei francesismi che il P. definiva « brutture linguistiche » e « ricordo di schiavitù »), ma che, nella brama di emulare il tono solenne del maestro, con l'inserire ad ogni piè sospinto espressioni rare e ricercate, finisce per esagerare, provocando proprio col suo zelo eccessivo un più faticoso e frequente *labor limae* da parte del P. Ed infatti, a guardar bene, la maggior parte di queste correzioni consistono appunto nell'eliminazione di quelle intemperanze formali (e qualche volta anche concettuali), a cui il D. S. per troppo rigore di scolaro si era abbandonato e che finivano per danneggiare notevolmente l'eleganza ed il buon gusto dell'insieme, si trattasse di arcaismi o di rimembranze poetiche, di citazioni non troppo appropriate o di inutili professioni di stima o di umiltà. E di tutto ciò si rendeva ben conto il D. S., quando nel 1879, quasi suo malgrado, dava alle stampe i due discorsi: ce lo dimostra direttamente il tono tra scherzoso ed ironico con cui egli tratta se stesso, scolaro diligente e un po' pignolo, di tanti anni prima; ed indirettamente, credo, quella specie di *excusatio non petita*, che è la seconda nota al primo discorso, nella quale, quasi per farsi perdonare il tono eccessivamente vago e peregrino, afferma di aver dovuto variare l'inizio del suo discorso, perché « al Marchese parve volgarità dir le cose col proprio nome »: il quale cambiamento, come si è visto, abbiamo tutte le ragioni di credere che non sia mai avvenuto.

Dicevamo della superficialità dell'atteggiamento rigidamente puotiano nel giovane D. S., ed infatti contemporaneamente in lui si andava già manifestando una capacità critica ed una tendenza allo storicismo, che in pubblico si esercitava nell'esame dei progressi compiuti dalla scienza grammaticale, mentre in privato si nutriva di studi storici e filosofici. Ora, se questi ultimi sono ampiamente dimostrati dagli appunti delle lezioni, che in quegli stessi anni il D. S. avrebbe tenute nella sua scuola, e dai quaderni degli alunni, che di quelle lezioni ci hanno conservato un'eco (egli conosceva e citava Bonald e De Maistre, Sismondi e Manzoni, Schlegel e Gioberti, Tiraboschi e Ginguené, Machia-

[85] *Memorie*, cit., p. 253, l. 9.

[86] D. Baldacchini, *op. cit.*, p. 142: « L'indole sua, buona oltre modo » e p. 148: « Quel Puoti così aspro ed austero co' corruttori, che soleva chiamar manigoldi, era tutto dolcezza ed amore con que' suoi discepoli ».

velli, Guicciardini e Botta, Voltaire e Chateaubriand, e così via), lo studio storico-critico della grammatica è addirittura la linea direttiva dei discorsi stessi; ed anzi l'eccessivo fervore con cui difendeva questo suo punto di vista fu causa di qualche correzione puotiana sia al primo che al secondo discorso. Si pensi, per esempio, all'eliminazione del testo originale dei brani riportati ai nn. IX, XXVIII e XXXVII del nostro elenco, nel primo dei quali il D. S., nell'esporre agli allievi il programma delle sue future lezioni, esprimeva l'intenzione di mostrare loro « come in un quadro il rapido nascere, succedersi, spegnersi e risorgere degli umani pensamenti » intorno alla grammatica; mentre nel secondo e nel terzo, abbandonandosi del tutto in preda al suo giovanile « lirismo grammaticale », si inseriva, con una veemenza che al maestro sembrò eccessiva, rispettivamente nella polemica del Sanchez contro Quintiliano ed in quella (tutta puristica e puotiana, invero, ma che egli vivifica con un'invettiva di tipo romantico) contro i settecentisti in genere e contro « alcuni grammatici della parte storica ignorantissimi » in particolare. Una veemenza quasi romantica, dunque, qua e là in questi paludati e classicheggianti discorsi, ed un atteggiamento critico che li pervade entrambi (ed il secondo in particolare) dal principio alla fine, e di ciò troviamo non solo una constatazione nelle parole con cui il D. S. ormai vecchio commentava [87] la lettura del suo primo discorso (« Pur si vedea già nell'autore una tendenza filosofica »), bensì anche il ricordo diretto di una consapevolezza che, in quegli anni della sua prima giovinezza, si andava in lui di giorno in giorno facendo strada.

Queste considerazioni, però, non possono essere conclusive di uno studio che, naturalmente entro certi limiti precisi e, purtroppo, molto ristretti, voleva risalire dal testo dei discorsi ad una qualche interpretazione della personalità del discepolo e del maestro, e soprattutto delle loro scuole. E infatti, mentre del giovane D. S. è stata in un certo senso chiarita la posizione culturale, almeno quale quò apparire da uno studio attento dei due discorsi in esame (anche se questo rimanda per una indagine più ampia e più sicura alle lezioni di quegli anni), qualche conclusione, anche su quelle che dall'esame sin qui fatto sono apparse le caratteristiche principali della scuola puotiana, sembra doverosa ed indispensabile.

Il P. assegnava all'eloquenza il compito di « persua*dere* la ragione e muo*vere* gli affetti ancora e la volontà » [88] e, facendola procedere dall'intelletto e dalla fantasia insieme, la basava sull'amplificazione [89] e sul decoro oratorio; [90] e di ciò trovava, è vero, una chiara presenza nei discorsi del D. S.: ma la tendenza all'esagerazione, che, pure, qua e là vi trovava, al suo insegnamento non si confaceva affatto: e le sue correzioni dimostrano a pieno quanto poco egli amasse le ridondanze formali, la vuota ed eccessiva sonorità. In fondo esse, pur muovendo, come abbiamo visto, da esigenze molteplici e diverse, seguono due sole linee fondamentali: l'eliminazione di tutto ciò che di giovanilmente esagerato il maestro trovava nel discorso pur tanto a lungo meditato dal suo allievo, ed il desiderio di dare allo stile del discorso una padronanza linguistica che il giovane autore mostrava a volte di non avere ancora raggiunta. È ben vero che

---

[87] *Memorie*, cit., p. 247, n. 1.

[88] B. Puoti, *L'arte dello scrivere in prosa*, parte I, vol. I, Napoli, 1844, p. xlvii.

[89] *Ivi*, parte II-III, vol. IV, Napoli, 1846, pp. 332-334: « Che cosa è mai questa amplificazione? Essa non consiste già nell'esagerare i fatti o i concetti, ch'è cosa facile, bassa e indegna, e più tosto propria dei parabolani che di un oratore. Neppure sta nel particolareggiare minutamente tutti i particolari, ch'è ufficio e arte più specialmente dei poeti.... L'arte di vedere e di esporre sempre congiuntamente la legge e le azioni, ovverosia l'arte di mostrar sempre i particolari nell'universale o, per contrario, l'idea morale ne' fatti umani, è ciò che addimandasi amplificazione oratoria ».

[90] *Ivi*, I, I, cit., p. 423: « il pregio de' lavori di eloquenza dipende ancora da certe relazioni esteriori, con le quali essi devono avere convenienza. Questa convenienza noi chiamiamo decoro oratorio: il quale perciò è qualcosa di più e diverso da quel decoro che si richiede in ogni scrittura ».

qualche volta a chi dopo più di cento anni prende in mano i manoscritti il rimedio finisce col sembrare peggiore del male (i vari « apparare » e « perocché » e « contento adoperare » non rappresentano certo più l'ideale dell'eleganza stilistica), ma, paragonando con attenzione i due testi e studiandoli nei particolari, sarà facile rendersi conto che il purismo del P. fu, almeno nelle intenzioni, un problema di intelligenza e di gusto, un'esigenza di disciplina e di misura morale e formale. Non è il caso di ricordare qui questa o quella delle correzioni già citate, perché, come dicevamo, solo un esame globale di esse potrà darci la sensazione di quanto quelle esigenze stessero a cuore al marchese Puoti; e non è certo il caso di discutere qui se e quanto queste esigenze siano state in pratica realizzate e se in qualche modo abbiano giovato alla nostra lingua, ma è certo che l'esame sin qui condotto non è stato inutile, se ci ha dato, come forse nessun altro avrebbe potuto, la viva sensazione di ciò che l'insegnamento del P. fu nella realtà: non mai, come troppo spesso si pensa, una ricerca dell'astruso, dell'arcaico a qualunque costo e dell'eccessivamente ricercato, ma il bisogno di dare al discorso, come dirà il D. S.,[91] una « classicità ideale », che col barocco letterario e col formalismo vuoto non ha assolutamente niente di comune. È, in fondo, la nostra impressione quella che il D. S. maturo avrebbe mirabilmente espressa affermando che non allo stile del Seicento quello del suo maestro si sarebbe potuto paragonare, ma a quello, naturalmente elegante e stilisticamente ricercato, dell'Arcadia.[92]

ATTILIO MARINARI

OPERE POSTUME DI CORRADO ALVARO

A conclusione, e come a suggello, di *Quasi una vita*, il diario che comprende gli anni dal '27 al '47, l'Alvaro metteva queste parole: « La favola della vita m'interessa ormai più della vita ». Leggendo ora l'*Ultimo diario* (ed. Bompiani, 1959), che a quello fa seguito e s'inoltra fino al '56, vediamo che egli serbò fede al suo proposito, se per « favola della vita » bisogna intendere l'indagine nei moventi intrinseci, nelle cause riposte che sottendono agli accadimenti, alle contraddizioni e trasformazioni della circostante realtà. L'impressione d'insieme che risulta dal confronto dei due libri, è che questo recente « raccoglie notazioni più uniformi del precedente diario, più depurate, sfrondate .... dei casi per contenere soprattutto, o anche soltanto, l'interpretazione che se ne trasse », giusta come ha scritto Bonsanti.[1] Naturalmente favola e vita, realtà e poesia, non che non addivenire a un divorzio, hanno continuato a convivere, l'una alimentando l'altra, nell'opera dello scrittore calabrese, cioè a dar luogo a quel processo di osmosi per cui essa opera è sempre apparsa tra le più ricche di umanità, tra le più capaci, radicata com'è a fondo nel nostro tempo, di riferire di questo le significazioni meno ovvie e immediate. Del resto, conoscendo anche un poco appena questo autore, nessuno, credo, si sarebbe attentato di supporre che il voler perseguire la favola della vita implicasse un proponimento d'evasione verso un tranquillo olimpo, lambito sì e no da un'eco sbiadita dei frequenti scotimenti di che consta l'affannoso vivere odierno. Si potranno discutere e variamente apprezzare i punti di vista del nostro scrittore, in nessun modo però gli si può rimproverare di essersi mai sottratto, se anche più di un esempio poteva indurlo in tentazione, all'angoscia degli eventi che hanno deciso il segno tragico di questa età nostra.

Nato in un remoto paese dell'Aspromonte nell'ultimo scorcio del secolo scorso, l'Alvaro fa parte di quella generazione che ha subìto ciascun atto della tragedia.

---

[91] *Memorie*, cit., p. 112.
[92] *Saggi critici*, II, cit., p. 232.
[1] Nel *Mondo* del 3 maggio 1960.

A vent'anni è combattente nel primo conflitto mondiale, e fu questa esperienza che lo mandò la prima volta deluso circa gli ideali con i quali era entrato nella vita: ideali riassumentisi nella fondamentale aspirazione a vedere avverati i presupposti del Risorgimento, cioè nell'aspettativa che il nostro popolo finalmente crescesse in dignità morale e civile, che la giustizia non seguitasse a rimanere un nome vano, ma divenisse un valore incarnato e operante, e, di conseguenza, che i pastori dell'Aspromonte e le plebi di tutto l'infelice nostro Sud salissero a un livello di vita più conforme alla condizione umana. Ma quella guerra non tardò invece a mostrargli il suo vero volto: per il popolo che la combatteva, essa non rappresentò che una variante alla miserevole *routine* di fatiche e sacrifici in che sempre era consistito il suo vivere. Poi venne il fascismo e piegò le cose irreparabilmente alla catastrofe.

Chi ha seguito l'Alvaro in certe pagine gonfie d'amarezza di *Quasi una vita,* sa quale il suo animo fosse sotto il fascismo. Pure, non è mancato qualcuno a rimproverargli circostanze in cui avrebbe fatto mostra di voler piacere alla dittatura; ma egli seppe difendersi dignitosamente, com'era suo costume: « Non perdono che mi si dia del vile, quando nella mia vita ho fuggito sempre il sospetto della viltà anche se posso essere caduto in qualche piccola viltà.... Purtroppo la mia vita migliore è passata in un tempo in cui la viltà era di rigore ». E ancora: « Nel 1936 scrissi un opuscolo *Cronaca dell'Agro pontino* sulla bonifica pontina. Lo scriverei anche oggi, se qualcuno bonificasse qualche cosa.... Non c'è atto o gesto che io non rifarei, oggi, perché non ho mai pensato di crearmi benemerenze di vittima.... ». E siccome era un uomo generoso, tralasciava di chiedere ai suoi censori se per avventura essi pure si sentissero di rifare tutti i gesti, e riscrivere o ristampare tutto quello che avevano scritto durante il ventennio.

Ma, più seriamente, vediamo quale appunto si suol muovere, sul piano ideologico, all'Alvaro, e non a lui solo, sì piuttosto a gran parte della generazione di intellettuali che fu anche la sua. Si dice che, venuto finalmente il momento d'impegnarsi nel senso di quelle aspirazioni che erano rimaste per così lungo tempo illuse, dopo aver compiuta qualche *avance,* egli praticamente si trasse in disparte. Crediamo anche noi che a tale riguardo non ci siano argomenti efficaci da far valere in difesa. È un giudizio che mette in discussione una mentalità tipica, si diceva, di quasi tutta intera una generazione, quella mentalità radicaleggiante o terzaforzista che usa richiamarsi, non si dice senza un'appassionata convinzione, all'eredità del Risorgimento, ma col difetto di considerarla come un riferimento immobile, di volerla mantenere indipendente dalle susseguenti confluenze storiche. Così noi vediamo che un Alvaro partecipa con vivissima solidarietà alla sofferenza del nostro popolo, ma poi si lascia inibire da infinite perplessità allorché c'è da contribuire a sospingerlo sulla via del riscatto.

Pure, in favore dell'Alvaro, non trascureremo quella che ci sembra una doverosa distinzione da farsi. Se egli non offre spunti fecondi in vista di un rinnovamento che trasformi dal profondo la società italiana, è anche vero che va immune da quei rigurgiti di spirito càtaro o manicheo cui soggiaciono certi cosiddetti moralisti d'oggi in vesti laiche, che sembrano intonare col mistico antico: « Lo mond è plen di tradimento.... », naturalmente senza condividerne il fondo sbigottimento religioso. Perché, in definitiva, questi càtari odierni non sono che dei raffinati scettici dall'immaginazione volta alla ricerca di sensazioni forti da opporre come diversivo alla gran noia che dilaga in loro. Al nostro scrittore invece non è mai venuta meno la fiducia nell'uomo e nelle sue risorse, seppure non pochi esempi in contrario spingessero lui medesimamente a disperare. In un romanzo uscito anch'esso postumo, *Belmoro,* volle cimentarsi in una raffigurazione di presentimenti apocalittici alla Orwell. Il romanzo veramente rimase incompiuto, ma sappiamo che l'autore prevedeva una conclusione positiva all'avventura dei due protagonisti, poiché ce li avrebbe presentati alla fine franchi dal generale meccanicizzamento della nuova civiltà, e rifugiati nella felicità e nella solitudine, quindi salvi in nome di valori indefettibilmente umani. Ma più in concreto dobbiamo osservare che

Belmoro è un'opera non riuscita perché l'Alvaro sollecita la sua fantasia verso un modo di sentire estraneo, il che sta a confermare la riluttanza del più intimo se stesso a certe manipolazioni letterarie in cui gli ingredienti della fantascienza al servizio di un falso moralismo poco valgono a dissimularne l'ispirazione filistea.

Il quadro della società italiana che si desume dall'*Ultimo diario* è di tinte in prevalenza pessimistiche: d'un pessimismo, a volte, senza vie di scampo. L'anno dal quale principiano queste pagine, è il '48, come abbiamo detto, ossia il momento in cui la vita pubblica, da noi, comincia a involversi paurosamente dietro la spinta delle crescenti forze clericali. L'Alvaro ha partecipato alla battaglia politica militando nel Fronte popolare, ma è stata una lotta sfortunata.

La vittoria dei cattolici è stata talmente strepitosa che i vincitori sono preoccupati. Non la borghesia che ieri sera (21 aprile) si sganasciava dalle risa nelle sue automobili che gremivano tutte le strade e la sera i parcheggi davanti a tutti i locali, ma i dirigenti, i quali temono le reazioni che può suscitare una dittatura clericale imposta per suffragio popolare. Sono preoccupati gl'intellettuali, e molti di coloro che votarono per i cattolici. Gli operai fanno pena.... Croce ha inveito per iscritto contro la « plebaglia napoletana che s'è fatta dettare il voto dai preti »... I liberali sconfitti tengono il lutto, e uno di questi letteratucoli diceva: « Ho votato contro il Fronte, ma ora che è stato sconfitto potremo raccontare con i frontisti delle storielle contro i preti ». È la miseria dei tanti italiani machiavellici....

Sono note scarne, ma dense di soffocata passione: si pensa a un cronista antico.

Con gente siffatta alla direzione della cosa pubblica, il vuoto intorno diventa sterminato:

Non si aspetta più niente se non i delitti del giorno dopo, l'uno più complesso e feroce dell'altro con una serie di combinazioni inaudite. Quanto al resto, tedio, vita senza orizzonte, senza altro scopo che far onore all'impegno preso.

Ed ecco una riflessione accorata sulla degradazione e la violenza morale di cui è vittima la classe operaia:

Il tipografo che è costretto a comporre nei giornali articoli che offendono il lavoro, il suo lavoro, la sua povertà, la persona dei poveri, la sua persona. E non è un lavoro meccanico il suo, e non è che non capisca. Non è come l'operaio che fabbrica pezzi di un orologio che si può rivolgere contro di lui, ma di cui vede solo il frammento che esce dalle sue mani. Egli cola nel piombo tutta l'arma. Forse per questo i tipografi hanno quel viso amaro.

Purtroppo però, in nome di un concetto di dignità umana considerato piuttosto in astratto, l'Alvaro ripugna all'unica soluzione che si offre per il risollevamento della conculcata classe operaia, e cioè l'azione dei partiti realmente progressisti. Al suo sguardo poi non sfugge questa situazione di fatto: che i padroni dell'occidente, dopo aver eliminato il fascismo come concorrente, « lo vedrebbero volentieri risorgere come custode e secondino dell'Europa ». È una verità che, in prosieguo d'anni, tutti abbiamo potuto sempre meglio constatare. Né gli sfugge che ormai il dilemma è tra fascismo e marxismo, ma subito passa a chiedersi: « Per un intellettuale, escluso il fascismo, è possibile mantenere un atteggiamento critico di fronte al marxismo? ». Siamo, è vero, sempre nel '48, quando in Russia ancora aspreggiavano i metodi stalinisti; ma a parte altre considerazioni (perché, per esempio, lui così pronto nell'intuire il sostanziale atteggiamento degli anglo-sassoni di fronte al fascismo, impiega così poca buona volontà nel capire l'ineluttabilità storica del fenomeno stalinista?), sarebbe bisognato un chiarimento su ciò che debba intendersi per una disposizione critica di fronte al marxismo: chiarimento che, per la verità, né Alvaro né altri della medesima estrazione ideologica, mai hanno seriamente tentato, neppure dopo che è tramontata la minaccia (o il comodo

alibi?) dello stalinismo. Alvaro pensa a un « ritorno della funzione romantica dello scrittore come guida, o almeno come illuminatore », che è ipotesi ammissibile, però a patto che il romanticismo di tale funzione venga ormai inteso solo più come una metafora, che l'« illuminatore » adempia al compito sul terreno dell'azione concreta. Ma sta il fatto che egli nutre molta incertezza, e anzi nemmeno si pone in termini espliciti il problema della collaborazione dello scrittore, e dell'intellettuale in genere, con il proletariato. Un fenomeno che lo colpisce è la fuga di molti appartenenti alle classi subalterne verso modi di vita piccolo-borghesi con il conseguente incremento del « fondo antipopolare degli italiani ». Ora questo è un fenomeno del quale forse non va esagerato il peso, mentre, d'altro canto, già la constatazione di esso dovrebbe convincere gli intellettuali della necessità di rimediarvi facendosi coscienza operante del popolo, piuttosto che limitarsi a impartirgli la lezione, sia pure con innegabile appassionamento, sulla spinta di un sentimento populista sincero e cordiale quanto si voglia, ma per forza di cose destinato a pochi o punti risultati positivi.

Ma quello che a noi importa sottolineare, a conferma della nobiltà d'animo del nostro scrittore, è la sofferenza che traspare dalle pagine di questo *Ultimo diario*, là dove esse ritraggono lo sconsolato panorama che offre la società odierna, specialmente nostra, ma pure altrui; ed è anche la contenuta esultanza, la virile tenerezza di quelle poche volte che un episodio, una scena osservata dal suo occhio acuto, vale a sciogliere quel nodo angoscioso che troppi altri spettacoli in senso contrario per solito gli ribadiscono:

> Di fronte a me, nel tranvai, vennero a sedersi un uomo e una donna che non portavano niente, né fagotti né pacchi né involti. Portavano bensì un bimbo. Il bimbo si diverte a stare in tranvai e a passare dalle braccia del padre a quelle della madre. Veramente preferiva il padre, un uomo piuttosto bello, giovane, con le grandi mani di lavoratore in riposo. La madre non era gelosa di quella preferenza: stava seduta con le mani in grembo e sorrideva. Come nell'ordine più originale della natura, come tra gli uccelli e le belve, fra quella coppia era più bello il maschio. La donna non aveva altra grazia che quell'atteggiamento e quel sorriso. Ma aveva potuto dare al suo uomo un bimbo così sveglio, così amoroso, così avido di vivere, e questo le bastava: se ne sentiva difesa e giustificata. Era povera e grama come un albero che ha dato il suo frutto.... È raro vedere uno spettacolo simile, senza sospetto, senza rimbrotti, senza rivolta, senza pensieri che non fossero chiari e leggibili. Ma pure ve ne sono qualche volta. Essi stavano in quel tranvai come in un alone, in un mondo loro, e non si accorgevano della folla se non per carpirne qualche sorriso condiscendente verso la loro vita ignara. E mai che nei loro occhi balenasse l'idea della povertà che fa abbassare gli sguardi.

Comunque, se altro non fosse, se solo vera fosse la delusione con cui Alvaro si accingeva a concludere la sua esistenza, come raggiunto da un segreto presagio (« E ora che gran parte della vita è vissuta, che cosa ti dirò ancora per ingannarti? Ma che cosa dirò per ingannare me stesso? »), la sua sarebbe pur sempre la sconfitta di uno che è vissuto sapendo che « ogni uomo è responsabile del suo tempo »: dunque una sconfitta feconda per aver fornito, in una lotta destinata a diventare sempre più ineguale dal travolgente corso degli eventi, un esempio altissimo di consapevolezza morale.

* * *

La narrativa dell'Alvaro, come è noto, si aggira intorno a pochi temi fondamentali, che egli di volta in volta riprende per approfondirli e articolarli in una maggiore varietà di riflessi. In *Gente in Aspromonte*, concordemente ritenuto il suo capolavoro, egli affrontava in chiave lirica l'epopea dei pastori in uno sperduto borgo della sua terra, con l'aspirazione di alcuni di essi di uscire, a costo di sacrifici inimmaginabili, da quella loro povertà estrema, perché almeno uno dei figli vada agli studi e in qualche

modo riscatti la schiavitù a cui hanno soggiaciuto i padri. Medesimo è all'incirca il motivo centrale dell'*Età breve*, qui svolto però su un registro diverso, prevalendovi una disposizione lirico-saggistica, con un risultato artistico certamente inferiore in confronto a *Gente in Aspromonte*, perché parecchie parti, pure esatte per penetrazione psicologica, pedagogica, sociologica, non sono percorse e sollevate da nessun soffio di poesia. È questo del resto un rilievo che vale generalmente per l'opera sua, quando l'intento saggistico non viene assorbito e trasceso in ritmo fantastico.

Ora, *Mastrangelina* (1960) vuol essere la continuazione dell'*Età breve*, nonché il secondo tempo di una trilogia che sarà completata da un terzo volume dal titolo: *Tutto è accaduto*. A questa trilogia l'autore diede complessivamente il nome di *Memorie del mondo sommerso*.

L'età breve termina con la partenza di Rinaldo Diacono (personaggio nel quale l'Alvaro adombra se stesso) dal suo paese, Corace, in cerca di ventura, costrettovi dal padre insofferente che il figlio, dopo essersi fatto espellere dal seminario, possa finire col condividere la comune sorte di miseria. Rinaldo parte in compagnia di una sorellastra, Mastrangelina e del marito di costei, Mastrangelo, un uomo infermo ed anche in preda a una tal quale follia visionaria, la quale in ogni modo gli frutta la scoperta di un'antica statua di Demetra. Poiché si tratta di un monumento di gran valore archeologico, lo venderanno a fette, come fosse una torta, ad alcuni antiquari richiamati dalla notizia. Ma poi Mastrangelo muore, e Rinaldo e Mastrangelina prenderanno ciascuno la sua via: la donna finirà, suo malgrado, prostituta, mentre il giovane lo troveremo alla fine ancora peregrinante, e ancora in cerca di poter dare il senso giusto a molte cose che gli rimangono da capire. In altri termini, se a questo punto Rinaldo intravede nella propria coscienza i primi avvisi di luce piena, tuttavia non può proclamarsi ormai del tutto fuori di quella specie di atmosfera limbale che sono gli anni dell'adolescenza.

La storia di Rinaldo Diacono è quella dell'uomo del Sud che scende nelle città assetato di franchigia materiale e spirituale, ma che sarà prima o poi raggiunto dal richiamo nostalgico dei suoi paesi. È la vicenda di tanti, sospinti da una forza irresistibile a farsi transfughi da un mondo il cui ricordo struggente si porteranno sempre dietro, anche e forse specialmente se quell'ansia di affrancarsi sarà stata finalmente appagata. Chi ha letto *L'età breve* non ha dimenticato quella specie di religione con cui uno di questi personaggi, Sciulzo, riassapora i cibi e i vini della sua Calabria. Questi cibi e questi vini sono un po' come il simbolo domestico di quell'ideale ritorno al suo mondo originario che fomentò sempre l'ispirazione del nostro autore, dettandogli le cose più felici. È risaputo un lontano giudizio di Pancrazi,[2] poi molto avventurato fino a divenire un luogo comune presso i successivi critici: « L'ansia di vivere nella babele cittadina e, a riscontro, l'idillio paesano. Questo, fin da principio, fu il capitale di cui Alvaro disponeva ».

È un motivo che ritorna ancora in *Mastrangelina*, là dove i ragazzi poveri accolti nel collegio del vecchio filantropo Feronti, già sognano di tornare a mangiare « la minestra calda di casa loro, col sapore denso dell'olio familiare sparso senza risparmio » ma sanno pure che ciò « sarebbe significato abbandonare tutto, come si diceva nel loro linguaggio consueto, tornare a casa sconfitti, rinunziando alla licenza e al diploma e al mutamento di condizione al servizio dello stato ». Dunque, sin dai primi contatti col mondo cittadino, seducente ma impenetrabile e ostile, si annunzia in questi giovani il dilemma che li accompagnerà poi sempre, e del quale l'Alvaro ha saputo farsi l'interprete più profondo e appassionato.

Con *Mastrangelina* la storia di Rinaldo s'incontra con un altro dei motivi a cui l'autore si mostrò particolarmente affezionato, cioè il motivo della donna con quel che di misterioso e travolgente ne promana. « Scopo del libro: che cosa è un uomo,

---

[2] In *Scrittori d'oggi*, Bari, 1946, serie III, p. 105.

e un meridionale, di fronte alla donna », così stava scritto tra gli appunti in merito a questo romanzo. E infatti quello ne costituisce il tema dominante, sicché Rinaldo Diacono non è se non uno dei protagonisti, e anzi il protagonista vero e proprio è il senso come di un'oscura fatalità del sangue connessa alla suggestione della donna. *Mastrangelina* è concepito come un racconto corale, o, propriamente, come la cronaca, che si finge rivissuta da un vecchio bibliotecario, delle cose correnti nella città di Turio circa l'anno 1914. C'è infine un altro intento ancora da parte dell'autore, ed è di volerci restituire il passaggio da un vecchio a un nuovo mondo, l'emanciparsi del meridionale dalle strettoie della vecchia morale, col presentimento dell'imminente cataclisma alla vigilia della prima guerra mondiale.

Non è improbabile che il presente romanzo, con la trilogia di cui è parte, rappresentasse per l'Alvaro l'opera sua più ambiziosa, quella in cui intendeva darci la misura più alta delle sue doti di scrittore. Purtroppo, così come ora ci è dato leggerla, dobbiamo dire che ci delude parecchio; ma è da pensare che il primo a non sentirsene pago era lo stesso autore, se, dopo averla annunciata da tempo,[3] non è stato lui a licenziarla alle stampe.

Osserveremo che sin dall'impostazione si nota un che di indeciso. Doveva trattarsi di un romanzo corale o di una cronaca della città di Turio, come abbiam visto, o non piuttosto di una raccolta di stampe calabresi del principio del secolo? Ma poi si constata che, a volerli considerare in quest'ultima guisa, i ritratti dei vari Cupis, Gismano, Berardo e degli altri difettano della necessaria levità. Non si indovina bene con che sentimento il nostro scrittore si pone di fronte alla materia. Quella che poteva risultare una disposizione ironico-nostalgica verso un mondo ormai tramontato, magari con punte volte apertamente al comico o al grottesco, è sopraffatta da un modo perfino aggrondato talvolta, di guardare le cose. Gli è che in Alvaro troppo non risuonava la nota ironica, ma neppure si può dire che qui, in *Mastrangelina*, egli abbia restituito il senso drammatico dei fatti raccontati, conforme forse al suo più vero proposito. La gran parte di queste pagine è dominata da una preoccupazione dimostrativa in riguardo al tema dominante, con la conseguenza che i personaggi, siano quelli che piegavano naturalmente verso il comico, siano gli altri che volgono al drammatico, finiscono per assomigliarsi tra loro e a scadere un po' tutti nel caricaturale.

Va da sé che uno scrittore come l'Alvaro, per quanto assai saltuariamente, non può non ritrovare i momenti della sua vena migliore. Per esempio, non ci si dimentica di Mastrangelina (il cui nome in testa al racconto ha in verità una funzione solo simbolica, poiché essa compare assai poco), né di quella donna, seppure vista di sfuggita, che a Diacono pare il demone del mezzogiorno, e che parla, gestisce e impreca, paurosa e ridicola, « con l'impronta uguale, gli atti uguali, l'accento uguale che domina le creature femminili, siano esse cavalle o donne, nobili o plebee »; né ancora di Florestana, quando chiede trepidante al giovane innamorato: « Non mi vorrete meno bene, ora che mi sono affacciata? ». Al solito, nel ritrarre l'animo e il sembiante della donna meridionale Alvaro sa essere inarrivabile. Ma ci sono anche le ballerine, c'è soprattutto il ritratto di Ivonne eseguito con molta finezza allorché essa non si commuove alle straordinarie offerte né alle lagrime del ricco Gismano: la mente di lei non può non essere occupata se non dallo stupore misto a paura di fronte allo strano comportarsi di quegli uomini del Sud, che è spettacolo per lei troppo nuovo e forte. Perciò non è da un sen-

---

[3] Nell'*Ultimo diario*, sotto l'anno 1950, troviamo questo accenno a *Mastrangelina*: « *Una posizione sociale*. Tentare una soluzione al problema riscrivendo tutto daccapo.... », dal che si deduce che l'elaborazione del romanzo doveva prospettarglisi particolarmente difficoltosa, data la vastità e complessità d'impegno, l'importanza che egli gli annetteva. Si veda inoltre una sua intervista alla *Fiera letteraria* (27 gennaio 1952): « Il mio libro *Mastrangelina*, che vado scrivendo e riscrivendo e rifacendo daccapo da cinque anni, quest'anno dovrebbe essere terminato ».

timento muliebre di compassione che nasce la sua risoluzione a concedersi: « Io sono qua, fate quello che volete ».

Queste della irruzione delle *chanteuses* a Turio sono complessivamente le pagine migliori del libro:

A un certo punto la passeggiata sul Corso fu solcata da tre carrozze con la loro ombrella bianca oscillante. Tra la folla, i saluti, gli inchini, le scappellate dai grandi gesti, tra le frotte degli studenti che andavano su e giù a braccetto.... quelle tre carrozze irruppero a trotto lento, tra gli schiocchi delle fruste, l'oscillazione dei pennacchi dei cavalli, lo squillo dei bubboli. In ognuna di quelle carrozze era una di quelle donne, coi fantastici cappelli che coprivano d'ombra rosata e azzurra il viso attonito come sotto il continuo stupore d'un piacere, le gambe accavallate, gli occhi fissi in uno sguardo che comprendeva tutti e nessuno.

Saputa la buona accoglienza toccata alle prime, altre ancora ne scendono, convogliando altra aria di tempi nuovi:

Da quelle carrozze si sporgeva talora una testa dai capelli generalmente biondi, o una mano bianca e fine dal polso ricoperto di braccialetti, le dita piene di anelli, le unghie come artigli. Si volgevano, a quella specie di stormo di uccelli migratori, gli occhi bruni e umidi dei figli dei negozianti, che prosperavano nelle botteghe odorose di stoccafisso, di carte da imballaggio, di sacchi di iuta; odori che l'aria chiara rendeva volatili come essenze. La tenda bianca oscillante sulla carrozza mandava baleni nel sole limpido.... Lontano brillava nel sole una curva del torrente, un'agave grigia, un panno messo ad asciugare, l'arcione di rame di un cavallo da tiro, una finestra che si chiudeva, un frammento di vetro sulla strada. Tutto era evidente, senza mistero. In quel paesaggio chiaro e aperto, si levava misterioso il Pitagora.

(Il Pitagora è l'albergo dove hanno preso ad officiare le sacerdotesse dei novissimi misteri). Sono esempi, questi riferiti, di come l'Alvaro riesca a fermare un tempo e un clima morale in tratti che hanno, essi sì, il colore e l'ariosità soffusa di malinconia di bellissime stampe.

PIERO DE TOMMASO

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

L'ULTIMO FESTIVAL DI VENEZIA

La scandalosa conclusione della XXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, con il premio assegnato a *Le Passage du Rhin*, ha coronato la peggiore e più scialba edizione della Mostra che mai si sia vista. Pure in fondo era giusto così: tutto si paga, e non poteva finire diversamente dati i precedenti. Come è noto, tra le tante sciocchezze e violenze compiute dal Governo Tambroni nel corso della sua avventurosa esistenza una delle più clamorose è stata il colpo di mano ai danni della Direzione della Mostra Cinematografica di Venezia. E, si noti, non tanto per la particolare personalità del neonominato dr. Lonero, quanto per il modo veramente meschino e gesuitesco con il quale l'azione venne organizzata, nel segreto più totale, all'insaputa di tutte le categorie interessate; un vero gioco di prestigio che sollevò l'indignazione degli esponenti del cinema italiano, e particolarmente degli autori (registi e sceneggiatori) dei tecnici e dei giornalisti cinematografici.

Nata sotto tanto cattiva stella la XXI Mostra Cinematografica di Venezia ha portato con sé fino alla fine questo vizio di origine, che ne aveva turbato tutta la preparazione. Non rifaremo la storia delle dimissioni a catena delle varie commissioni, ed in particolare di quella di selezione, delle proteste e delle polemiche. Ricorderemo solo, per le gravi conseguenze derivatene, che in giuria, al posto dei critici cinematografici decisamente rifiutatisi di collaborare, vennero nominati come giurati italiani un docente universitario e un funzionario ignari di cose cinematografiche (ai quali va fatta risalire la colpa del risevole verdetto) oltre allo scrittore e giornalista Tofanelli. Durante tutto il Festival poi è continuata la lotta sorda contro Lonero e si parla ora di una sua sostituzione, pare con Piero Gadda Conti, il che è senz'altro auspicabile per un più tranquillo futuro della manifestazione veneziana che dall'affidamento ad un uomo al di sopra della mischia trarrebbe notevole giovamento. Ma si tratterà sempre di palliativi, ove non ci si decida a restituire dignità democratica a tutta intera la Biennale di Venezia nelle sue molteplici manifestazioni (mostra d'arte, festival teatrale, musicale, cinematografico ecc.) approvandone una buona volta lo statuto. Finché tutte le nomine dei dirigenti continueranno ad essere fatte dalla burocrazia romana secondo intendimenti politici, indifferenti alle necessità ed ai desideri di Venezia, finché il Governo dominerà e controllerà a suo piacere la vita della Biennale, non sarà possibile nessun ordinato sviluppo delle varie Mostre.

In particolare poi per il Festival Cinematografico si manifesta sempre più evidente la necessità di modificare il regolamento della manifestazione. Venezia giunge ultima dopo Cannes, Berlino, Locarno, e raccoglie le briciole: deve quindi allargare il cerchio delle opere, scegliere i migliori film dell'annata, divenendo veramente l'esposizione di quanto di meglio si è fatto nel cinema mondiale, prescindendo dal fatto che anche altri Festival possano aver presentato le stesse opere. Altrimenti si correrà il rischio di avere una rassegna sempre più modesta: come quella di quest'anno per

esempio. Dove, se si eccettua *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, dominatore incontrastato, per il resto non c'è stato nulla di notevole.

Rat (La Guerra) presentato dalla Jugoslavia, *Schach-novelle* (La novella degli scacchi) tedesco ed il sovietico *Leningrad skoie Nebo* (Il cielo di Leningrado) possono essere accomunati sotto un unico segno distintivo: la piatta banalità. Tre opere da scordare subito: e lo diciamo con molto rammarico, specie per il film sovietico, che mostra una grave battuta d'arresto di quella cinematografia. Uno dei misteri che non riusciamo proprio a capire è perché a Cannes l'URSS invii sempre film importanti e belli, ed invece a Venezia opere piene di retorica e di noia: è capitato lo scorso anno con *La vita nelle tue mani* e quest'anno si ripete. Mah!

Solo valori formali — che oggi, nel 1960, lasciano indifferenti — salvano il cecoslovacco *Bila Holubice* (La colomba bianca) dove l'estro pittorico del regista Vlacil si sbizzarrisce in sapienti inquadrature e in ardite composizioni: un film elegantemente superfluo (ed assai inferiore al *Vissy Princip* (Il signor principio superiore) di Krejcik, confinato non si sa perché alla sezione informativa e che invece avrebbe fatto molto meglio figurare la Cecoslovacchia se presentato in concorso: il soggetto pieno di interesse — la trasformazione di un timido e legalitario intellettuale che diviene, di fronte agli orrori dell'occupazione nazista, un ribelle all'ordine costituito — è stato reso con vivida efficacia in uno scabro linguaggio cinematografico).

Cancellati dunque dalla memoria questi quattro film, che non avrebbero meritato neppure la Sezione Informativa, restano un mazzo di opere dignitose e corrette, non prive di qualche lampo pregevole, ma nel complesso mediocri. Tra i primi del gruppo sono da porre i due italiani *I delfini* e *Adua e le compagne* (sui quali torneremo), e *Le Passage du Rhin* di Cayatte. Questo film trova unico merito nella prestigiosa interpretazione di Charles Aznavour, il noto cantante, che qua si dimostra attore efficacissimo. Per il resto si tratta di un'opera superficiale che descrive una Germania di maniera, dei nazisti di maniera, una guerra di maniera. E tutto per poter qualunquisticamente concludere che la vera libertà non si trova nel combattere contro gli Hitler che aggrediscono l'Uomo, ma nel quotidiano lavoro, nelle cure domestiche, nel meschino egoismo della propria tranquillità familiare disinteressandosi della politica e della lotta delle idee. È ben triste che Cayatte, di cui ricordiamo le generose battaglie contro la pena di morte e contro una troppo formalistica amministrazione della giustizia, si sia lasciato prendere la mano da un soggetto mediocre ed evidentemente non maturato a fondo (ed infatti esso è stato più volte modificato, anche profondamente e la stessa copia del film ha subìto notevoli ritocchi persino lo stesso giorno della proiezione, a palese conferma delle incertezze del regista).

Il Leone d'Oro assegnato a questo film — anziché al bellissimo *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti — dalla maggioranza di una giuria cinica e moralisteggiante (con la ferma opposizione dell'americano Steinman, del russo Bondarciuk, del polacco Toeplitz e di Arturo Tofanelli) obbediva a complesse ragioni: politiche anzitutto, Visconti è comunista mentre Cayatte non lo è: mercantili, poiché a Cannes diedero il premio a *La Dolce vita,* a Venezia si doveva ricambiare (*sic!*): classiste, il film di Cayatte essendo conservatorqualunquista e quello di Visconti invece decisamente impegnato « a sinistra ». Senza contare poi che il film di Visconti fa pensare, è amaro e polemico, e quello di Cayatte al contrario è come l'acqua fresca, un bell'*embrassons nous* che lascia tutti soddisfatti.

A parziale giustificazione si è addotta, ufficiosamente, la scusa che essendo ben quattro i film italiani in competizione, contro uno, in media, delle altre nazioni, bisognava evitare la « parte del leone ». A parte ogni considerazione polemica — particolarmente sul bizzarro criterio di invitare tanti film italiani di cui due del tutto immeritevoli — ci sembra che questo discorso possa semmai valere in sede politica, ma non in quella di Mostra d'Arte. Resta comunque il fatto che si è premiato un film vacuo e, ripetiamo, assolutamente mediocre, di cui fra un anno più nessuno parlerà. Ed ancora una volta

il danneggiato e l'umiliato, a Venezia, resta Visconti: non dimentichiamo che la giuria veneziana osò preferire le smorte illustrazioni di *Giulietta e Romeo* (Castellani) al formidabile affresco di *Senso*, un'opera teatrale come l'*Amleto* di Olivier a *La terra trema*, capolavoro indiscusso della cinematografia italiana e così via, osteggiando uno dei più autentici artisti del nostro cinema. Speriamo che la concorde, plebiscitaria manifestazione di stima e di omaggio resa a Visconti dalla critica italiana possa compensarlo di tanta amarezza.

Egualmente mediocre, anche se piacevole da un punto di vista spettacolare è il polacco *Krzyzacy* (*I crociati*) di Alexander Ford: narra la lotta sostenuta dai polacchi con l'aiuto dei russi, contro i Cavalieri teutoni agli inizi del XV secolo: battaglie, amori, feste, tutto è narrato con piacevole scorrevolezza in un festoso spettacolo pieno di luce e di colore. Un film che si vede volentieri, senza troppo pensarci su, così come il suo perfetto *pendant* britannico *Tunes of glory* (Inni di gloria o per l'edizione italiana: Wisky e gloria) di Ronald Neame. Qui siamo ai giorni di oggi in Scozia, non vi sono battaglie se non di temperamenti, scontri se non di due personalità diverse. Ma si tratta di un'opera di tutto riposo, come il film polacco, lucida e agghindata, piena di colori e di suoni, ed impreziosita dalla presenza da un capo all'altro del film, di quel mostro sacro della recitazione che è Alec Guinnes, in forma come mai, cui fa da perfetto contrappunto il bravissimo John Mills.

Dello stesso genere di brillante evasione è l'altro film francese *Le voyage en ballon* di Lamorisse, una specie di lungo documentario turistico sulla Francia vista dall'alto: straordinario come *performance* tecnica, non privo di trovate intelligenti ed argute, ma dolcemente inutile, è un tipico esempio dei film che De Gaulle deve preferire per addormentare senza scosse i bravi francesi in attesa della *grandeur*.

Tanto levigate e piacevoli queste ultime opere, quanto austero e duro il giapponese *Ningen No Yoken* (Nessun amore è più grande) di Kobayashi: feroce *pamphlet* nei confronti del militarismo che trascinò il Giappone alle aggressioni prima contro gli altri Stati asiatici e poi contro gli Stati Uniti, il film svolge una doppia polemica; da un lato illustra la ferocia e la disumanità dell'esercito e dei capi nipponici e dall'altro mostra la sconfitta di un « non violento » che crede di poter fare opera di mediazione tra i tiranni e gli schiavi ed esce invece sconfitto. Il film sottintende che si deve prendere posizione, che ci si deve battere con tutti i mezzi contro la violenza e la disumanità per impedire che esse trionfino. Un'opera che onora la cinematografia giapponese e che sarebbe impensabile in Italia per il coraggio e la crudezza con i quali smaschera le responsabilità della classe dirigente del paese.

Anche gli Stati Uniti hanno inviato un film non troppo conformista (tranne il finale accomodato *pour la bonne bouche*): *The Apartment* (L'Appartamento) di Billy Wilder, uno « spaccato » degli usi e costumi dell'America d'oggi vista attraverso le disavventure di uno scapolo che per far carriera deve offrire il proprio appartamento per i convegni galanti dei suoi principali. Pieno di umori, brillante e qua e là acre, il film corre via con piacevole disinvoltura, assecondato dalla spumeggiante interpretazione di Shirley MacLaine (giustamente premiata come la miglior attrice) e di Jack Lemmon. Per lo spettatore smaliziato film del genere la dicono più lunga che interi volumi, sui lati deteriori di un certo tipo di società dominata dall'ansia di arrivare, dalla smania di far denaro, costi quel che costi. Ma anche chi non vi scorga questi aspetti neppur troppo dissimulati, apprezzerà del film la vivacità ed il divertimento che ne fanno un sicuro candidato ad un notevole successo commerciale.

Abbiamo tenuto per ultima la selezione italiana, poiché essa è senz'altro la più interessante: premesso che restano misteriose le ragioni per cui si è scelto *I Delfini* di Maselli al posto di *Kapò* di Pontecorvo, riservato alla Sezione Informativa ed invece tanto migliore, diremo subito che lo stato di grazia del nostro cinema, in netta ripresa ormai da un paio d'anni, va continuando. Anche i due film peggiori della selezione, *I delfini* appunto, ed *Adua e le compagne* di Pietrangeli non sono privi di elementi po-

sitivi: la buona recitazione di molti attori, ad esempio, l'interesse dei soggetti, la pulizia tecnica, varie sequenze pregevoli. La nostra critica quindi è su un piano relativo, per dir così: cioè paragonando questi due film, non certo al livello medio della produzione internazionale spesso inferiore, ma alle opere migliori.

Il difetto fondamentale di *Adua* e dei *Delfini* sta essenzialmente nella sceneggiatura: che nel primo film costruisce personaggi scontati e di maniera, lo Sfruttatore, il Cattivo, lo Scavezzacollo, la Puttana Buona, quella Stupida, il Bambinochefalaprimacomunione ecc. Tutta una letteratura stanca e risaputa, colma di piagnistei e di facile sentimentalismo, di cui il film è intriso: per fortuna il finale si distacca dal consueto ed il pessimismo della conclusione offre una pagina non conformista, e persino commossa, grazie anche alla interpretazione della Signoret e soprattutto della straordinaria Emmanuele Riva. *I Delfini* per conto loro peccano anche nel dialogo, che è di una banalità e di una vuotezza agghiacciante; e pensare che ha firmato la sceneggiatura persino Alberto Moravia!

Molto interessante invece il già citato *Kapò*; questa amara e disperata storia di una ragazza ebrea in campo di concentramento, è narrata con mano sicura e con accenti sobri e commossi dal giovane Pontecorvo. Non manca qua e là qualche difetto, specie nel secondo tempo, qualche concessione allo « spettacolo » ma si tratta di un'opera solida e ben costruita, esemplarmente interpretata da Susan Strasberg.

Anche *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini — premiato giustamente per l'*Opera Prima* — ha bene impressionato critica e pubblico. Tratto da un bel racconto di Giorgio Bassani, il film trova il suo limite nella orrenda recitazione dei due attori principali: Belinda Lee (ma almeno è bella e qua e là, specie nel finale, tenta di dare un certo risalto alla propria parte) e l'incredibile Gabriele Ferzetti, che pare piovuto da un altro mondo e trovatosi per caso davanti alla macchina da presa. Probabilmente la peggior interpretazione in senso assoluto di tutto il Festival (sottolineata vieppù poi dalla bravura di Enrico Maria Salerno che si conferma attore di classe nel difficile personaggio del farmacista). Anche Gino Cervi nella parte del federale fascista non è molto credibile: troppo gioviale e pacioso, troppo simpatico per rappresentare credibilmente un sanguinario ammazzasette, Cervi si salva per la sua consumata esperienza.

A parte questi limiti posti dalla interpretazione ed a certi sbandamenti della sceneggiatura nel primo tempo (anche qua il dialogo lascia molto spesso a desiderare), va sottolineata la bravura di Vancini nel rendere lo spirito di quei crudissimi tempi, l'aria terribile del '43, le bande fasciste, i massacri, il terrore; e vedete come è resa esemplarmente Ferrara, con la sua nebbia padana, le strade bagnate coi rari passanti frettolosi, l'incubo dei morti lasciati come cinico esempio sulla strada, e l'atmosfera tesa di quella notte, quella lunga notte del '43 nella quale il fascismo padano sotto l'ala protettrice delle divisioni tedesche, poté mostrare ancora una volta il proprio volto bestialmente sanguinario. Pacata ed obiettiva, pur con una materia tanto bruciante, tutta la seconda parte di questo film offre un notevole esempio di narrazione cinematografica, indicando in Vancini una sicura speranza della nostra cinematografia.

Ed eccoci ora, con *Rocco ed i suoi fratelli* all'unico film di indiscutibile livello artistico di tutta la Mostra. La storia di questa famiglia lucana che si impianta a Milano in cerca di lavoro, è disegnata da Visconti con l'abituale forza poetica e con linguaggio di grande efficacia cinematografica. L'eccellenza formale, la novità ed il coraggio del soggetto, la splendida interpretazione di quasi tutti gli attori — eccezionali Alain Delon e Renato Salvatori — il ritmo della narrazione, tutto questo farebbe un buon film, un eccellente film. Ma quello che rende unica e altissima la tragedia lucana di Visconti è nella invenzione di Rocco, un personaggio di dimensioni dostojevskiane. È chiara l'affinità tra Rocco ed Alioscia Karamazof, questo agnello che si accolla il peso dei peccati altrui, che è pronto a sacrificarsi per gli altri fratelli, a pagare per il sangue da essi versato. Ma vi è in Rocco come una nobiltà in più: poiché egli vive in questo mondo contemporaneo, in questa società di vizio e di follia e vi è immerso

dentro, senza speranze metafisiche, senza la sicura arma della Fede, mentre Alioscia trascorre ai margini del mondo, protetto e confortato dalla sua vocazione religiosa. Rocco vive nel fango e nella abiezione, conservandosi intatto e puro, chiuso nella sua corazza di bontà e di sacrificio: persino l'ambiente del pugilato, violento e corrotto, non riesce ad incrinare la sua limpida coscienza.

Questa altissima tragedia moderna, opera fondamentale del realismo italiano, porta con sé la scoperta di un personaggio nuovo ed inconsueto, di un « innocente » non per fede religiosa ma per coscienza della propria forza di uomo. Basterebbe solo questo a fare di *Rocco e i suoi fratelli* il più grande dei film italiani, in assoluto. Non averlo premiato, non averlo capito è disonore della giuria veneziana.

GIORGIO MOSCON

PREMIO « POZZALE » 1960

La commissione giudicatrice del XIII Premio Letterario « Pozzale », composta da Luigi Russo, presidente, da Mario Alicata, Sergio Antonielli, Ambrogio Donini, Silvio Guarnieri, Marisa Mantovani, Ernesto Ragionieri, Raffaello Ramat, Carlo Salinari, Bruno Schacherl, Adriano Seroni e Giovanni Lombardi (segretario) ha preso in esame, nel corso delle due sedute tenute il 3 settembre 1960 nella Villa Comunale di Monterappoli, un numero particolarmente cospicuo di opere, rilevando in primo luogo un notevole livello di dignità espressiva in gran parte di esse. Dopo avere escluso tutti i volumi che non rientravano nelle norme del bando, l'esame della giuria si è soffermato sui libri di Giuseppe Bufalari (*La masseria*), Roberto Carità (*Quattro stracci*), Rutilio Cateni (*Bocca di mangione*), Nino Dramis (*Salvo il battesimo*), Furio Monicelli (*Il gesuita perfetto*), Pier Francesco Paolini (*Chi vince paga*), Camilla Salvago Raggi (*La notte dei mascheri*), Renzo Rosso (*L'adescamento*), Piero Spalletti (*Una prigione di nebbia*).

La discussione si è infine concentrata sui racconti di Renzo Rosso e sulla narrazione di Furio Monicelli. A favore di Renzo Rosso militavano una maturità espressiva eccezionale per un autore alla sua prima opera e l'intelligente assimilazione di una tradizione narrativa come quella triestina, che immette nella nostra letteratura vivi fermenti europei. Tuttavia, se il primo dei racconti citati risolve in unità stilistica un problema legato ai più angosciosi aspetti del nostro tempo, quello del reinserimento dei criminali nazisti nella vita civile, gli altri due non è sembrato che raggiungano lo stesso risultato artistico.

Circa il libro di Furio Monicelli, la giuria si è trovata concorde nel rilevarne il profondo impegno morale e la singolare struttura narrativa. *Il gesuita perfetto* narra infatti il doloroso tirocinio di un giovane, il quale giunge a uno stato di perfezione sacerdotale mediante la condanna di tutti gli ideali che avevano motivato la sua vocazione. La ricostruzione obbiettiva, documentata, quasi scientifica e al tempo stesso profondamente appassionata di un caso estremo di deformazione psicologica, costituisce, — secondo il parere della giuria — un fatto nuovo nella giovane letteratura italiana. Nel racconto, l'apprendista-gesuita entra nel meccanismo storico della Compagnia. Nella reazione morale del lettore, il personaggio diviene esemplare di uno stato di alienazione da cui è umano rifuggire.

Pertanto, all'unanimità, la commissione giudicatrice ha deciso di assegnare il XIII Premio « Pozzale » a Furio Monicelli. Il presidente ringrazia inoltre l'Amministrazione Comunale di Empoli e i lavoratori del Pozzale: la loro generosità permette la riuscita di un premio che sempre meglio viene distinguendosi per indipendenza e originalità di scelta, e, lasciate dire la parola orgogliosa, per onestà di giudizio.

LA COMMISSIONE

IL PROFESSORE NELLA SCUOLA ITALIANA *

La « giovane guardia pedagogica », che nelle ultime pagine di questo libro trova espresse dal Santoni alcune delle sue istanze più caratteristiche, ha avuto il merito, raro per dei pedagogisti, di avviare in questo dopoguerra anche in Italia gli studi sulla storia delle istituzioni scolastiche nazionali, fino ad ora trascurati. Incominciò il Borghi nel 1951 con *Educazione e autorità nell'Italia moderna*, vennero poi gli studi della Bertoni Jovine e di altri; questa ultima annata poi, ricorrendo il centenario della legge Casati, è stata particolarmente feconda di libri, numeri speciali di riviste, saggi ecc. Certamente quanto in questo decennio si è scritto in proposito non è frutto di disinteressata ricerca *sine ira et studio*; i nomi che sopra si son fatti sono quelli dei pedagogisti più impegnati nelle discussioni attuali sulla riforma dell'istruzione, sul nuovo principio educativo, sulla scuola dell'obbligo.[1] Il libro del Santoni per esempio forse non sarebbe stato scritto se qualche anno fa il Breccia non avesse sollevato scandalo tra l'opinione pubblica con un libretto in cui denunciava il basso livello culturale dei laureati che si presentano ai concorsi per le scuole medie. Il Santoni, che non è affatto un difensore d'ufficio dei professori, risale però indietro e mostra come nel generale fallimento della politica scolastica italiana in un secolo di vita nazionale, siano sempre stati trascurati o impostati male i problemi relativi alla formazione di un corpo qualificato di insegnanti secondari. Le attuali polemiche scolastiche non avrebbero però risvegliato interessi storiografici di questo rilievo, se nel dopoguerra non fosse in corso un più generale processo di revisione storiografica intorno al Risorgimento e alla formazione dello stato unitario.[2] I libri del Borghi, della Jovine e del Santori costituiscono, in questo ambito, un primo tentativo di esaminare il programma scolastico della borghesia italiana dell'Ottocento.

Nonostante tutti i contrasti interni,[3] nonostante i continui propositi di rinnovamento educativo e le così diverse personalità dei ministri, che di volta in volta orientarono la politica scolastica nazionale (dal Mamiani al Villari, dal Nasi al Croce), rimase sostanzialmente sempre valido — e sarà riconfermato dal Gentile — quel « canone indiscusso » che il Martini poneva nel 1889 all'inizio del suo programma per un nuovo ordinamento delle scuole secondarie: « Un'istruzione ben regolata deve restituire l'alunno

---

* Queste pagine sono nate dalla lettura del libro di A. Santoni Rugiu, *Il professore nella scuola italiana*, « La Nuova Italia », Firenze, 1959; i parziali dissensi dall'autore derivano soprattutto da un diverso modo di vedere problemi analoghi. Parleremo soprattutto del professore di latino, perché per tutto il periodo che ci interessa, ha avuto una posizione centrale, anche come prestigio pubblico, nella scuola italiana. Sotto certi aspetti e con certi limiti questa situazione del resto è riscontrabile anche oggi. L'opera è stata finita di stampare nel dicembre del 1959, proprio a cento anni di distanza dalla promulgazione della legge Casati; forse a ciò è dovuta una certa fretta nella stesura, per cui, per esempio, Rodolfo Renier, il fondatore del « Giornale storico della letteratura italiana » è diventato professore di filosofia, e Girolamo Vitelli è diventato Giovanni; la bibliografia in fondo al volume è piuttosto ampia ma disordinata; non pochi sono gli errori di stampa. A parte questi nei, l'opera, proprio per i consensi e i dissensi che suscita, è importante non solo per l'uomo di scuola, ma anche per lo storico.

[1] Anche il bel libro di E. Garin, *L'educazione in Europa (1400-1600)*, Bari, 1957, è un tentativo « di contribuire a chiarire qualche termine spesso ricorrente in dibattiti vecchi e nuovi, suggerendo alcuni richiami storici: niente di più » (p. 11).

[2] La *Storia d'Italia* del Croce non fa quasi cenno delle vicende scolastiche nazionali. L'importanza del problema nel Risorgimento è avvertita dal Gramsci; cfr. soprattutto *Il Risorgimento*, pp. 104-105.

[3] I progetti di riforma, a partire dal ministro Mamiani, furono infiniti e tutti inutili. Per questo si veda l'ancora utile, anche se invecchiato, libro di A. Romizi, *Storia del Ministero della P. I.*, Milano, 1902 e la parte storica della *Relazione* della Commissione Reale del 1909. Frequente negli scritti dei ministri di allora il lamento sulla inanità di ogni tentativo di riforma; si confronti per esempio, F. Martini, *Lettere*, Milano, 1934, pp. 171, 238, 274, 277, 318.

alla condizione sociale onde lo trasse ».[4] I contrasti e le discussioni che sorsero già all'indomani della legge Casati e che si perpetuarono per decenni e decenni con una tematica sostanzialmente monotona, ebbero il loro punto d'attrito più forte nella scuola secondaria, proprio perché qui i limiti e gli spostamenti di classe erano più incerti ed ambigui: fino a che punto la distinzione tra scuola classica e scuola tecnica, per esempio, rispecchiava una distinzione di classi diverse? Quanto si discusse fino a Salvemini ed oltre sulla ambigua natura di questa scuola, che da un lato doveva introdurre agli uffici minori, dall'altro portare all'università! E nella sterile ed interminabile discussione sul latino, « servizio militare per la classe dirigente », come diceva il D'Ovidio, si riflettevano problemi non diversi.[5] Parzialmente almeno più organica fu la politica scolastica italiana nei riguardi dell'istruzione superiore. La preoccupazione di formare una classe dirigente capace, anche se ristretta, fece sì che l'unità nazionale portasse a un deciso miglioramento nelle strutture universitarie: nel complesso, per esempio, furono felici le nomine di nuovi professori, fatte dal Mamiani nel '60. Secondo il Santoni fu proprio questo orientamento prevalentemente scientifico degli studi superiori a rendere insufficiente la preparazione professionale dei futuri insegnanti; tale orientamento, nonostante gli sforzi di Matteucci e De Sanctis in un primo tempo, di Villari e Credaro più tardi, rimase sostanzialmente inalterato e da Croce e Gentile fu anzi accentuato ed irrigidito. Mentre la Germania, modello costante dei nostri legislatori dell'Ottocento nel campo dell'istruzione, provvedeva in varie guise alla preparazione didattica dei futuri professori, col *seminarium selectum praeceptorum*, fin dall'inizio del '700, poi coi seminari pedagogici dello Herbart e della sua scuola, da noi si ebbero in tal senso solo tentativi sporadici e condotti senza molta convinzione. Né la Scuola Normale Superiore di Pisa, né le conferenze pedagogiche, né le scuole di Magistero riuscirono, per diversi motivi, allo scopo per cui furono istituite. Ma forse più vasto e più grave fu il fallimento dal punto di vista quantitativo. Il libro del Santoni riporta dei dati poco noti sul numero degli iscritti alle facoltà universitarie che aprivano all'insegnamento: contrariamente a quanto avverrà più tardi, nei primi anni dopo l'unità la facoltà di lettere era deserta; nel '72 a Bologna gli iscritti all'intero corso erano due! In tali condizioni neppure il ministro più feroce avrebbe potuto tener fermo alle prescrizioni della legge Casati, che per i professori secondari richiedeva la laurea universitaria (art. 206), tanto più che contemporaneamente ginnasi e licei si moltiplicavano. Ben presto non ci fu sottoprefettura che non chiedesse ed ottenesse il suo liceo; avveniva quanto era inevitabile in uno stato ancora debole e che per il suo stesso rigido centralismo non poteva poi negare quelle soddisfazioni formali atte ad eliminare le suscettibilità locali. Da questa situazione derivarono per il reclutamento e l'immissione nei ruoli degli insegnanti secondari forme estremamente elastiche: abilitazioni concesse a chi non aveva il titolo di studio prescritto, ogni tanto poi una sanatoria generale, che doveva essere ogni volta l'ultima, ma che poi non lo era.[6]

L'attenzione del Santoni si volge quasi esclusivamente agli aspetti pedagogici di questa crisi; perciò assai insistente è la sua polemica contro l'idealismo gentiliano in particolare, promotore in Italia di una dura battaglia contro il pedagogismo positivista. Da ciò, a nostro parere, una valutazione troppo generosa sia del positivismo dei « misuratori di crani », sia del Credaro; d'altro lato sono a volte passati sotto silenzio, a

---

[4] Cfr. F. Martini, *Dell'ordinamento delle scuole secondarie*, Torino, 1889, p. 2; nella stessa pagina si insiste sul pericolo che studi non adeguati possano suscitare « bramosie torbide ».

[5] Appunto Ferdinando Martini a chi gli chiedeva che lo studio del latino fosse riservato alle classi dirigenti, rispondeva chiedendo a sua volta dove queste cominciassero dopo la legge elettorale del 1882 (*op. cit.*, p. 14).

[6] Sull'insufficienza quantitativa e qualitativa degli insegnanti, particolarmente sensibile nelle classi inferiori, si veda anche G. M. Bertini, *Sulle condizioni della pubblica istruzione nel Regno d'Italia*, Milano, 1865, p. 252.

volte ridicolizzati gli aspetti fecondi e positivi che l'idealismo portò nella scuola italiana da Kirner a Salvemini a Pasquali.[7]

Infine il Santoni trascura un momento centrale di questa storia: il passaggio cioè dal vecchio tipo di insegnante umanista, spesso ecclesiastico, legato allo scrivere latino,[8] poco esperto di greco, a un nuovo tipo di insegnante, che, buttato via il *Donato* e i centoni, la *Regia Parnassi* e i *Detti Memorabili*, incominciava a sentir l'esigenza di accompagnare allo studio del latino quello del greco, di liberarsi dalla precettistica e dalla versificazione latina, guardava con ammirazione alle nuove scuole tedesche, sentiva soprattutto che con la linguistica comparata si aprivano anche all'insegnamento medio nuovi orizzonti. Tale faticoso passaggio era parallelo e coevo all'assunzione sempre più consapevole da parte dello stato di compiti di educazione e di istruzione in opposizione alle tradizioni di magistero della chiesa. Pietro Giordani era stato il primo e ancora piuttosto isolato sostenitore di queste esigenze. Nemico tra i più tenaci dei Gesuiti, denunciò il loro monopolio dell'istruzione, affermò tra i primi il diritto dei poveri alla scuola, a una scuola che non predeterminasse, propose di sviluppare l'insegnamento scientifico e di insegnare a tutti un mestiere manuale, reputò « stoltissima e dannosissima pedanteria il far comporre e tradurre in latino.... L'importante è l'intenderli bene i classici: e questo è oggi rarissimo, e soprattutto raro nei maestri ».[9] Più tardi, tra il 1845 e il 1870 la discussione scolastica fu molto vivace in Piemonte; la polemica astiosa della vecchia cultura pedemontana si rivolse non solo contro i « metodisti », il cui influsso era del resto limitato quasi del tutto all'insegnamento primario, ma anche, e per quanto riguarda l'insegnamento secondario in maniera prevalente, contro i « filologi ». Così il Vallauri,[10] discepolo e successore sulla cattedra di eloquenza latina a Torino del Boucheron, non perdeva occasione, ad ogni prolusione accademica e ad ogni conferimento di premi alla chiusura dell'anno scolastico, per irridere e combattere nel suo vivace latino, immune del resto dal ciceronianesimo di maniera, le due opposte schiere dei metodisti e dei filologi, tedeschizzanti. Rimproverava ai primi la loro « *immoderata libido omnia penitus novandi* »; dei secondi criticava quella « *procax quidlibet investigandi licentia quae a philosophicis disciplinis in historiam tandem et philologiam irrepsit* ». Vedeva crescere intorno con terrore il numero di coloro che facevano nelle scuole dell'etimologia e si lasciavano sedurre dalla nuova moda della comparazione linguistica: « *At nunc graeculi quidam loquaces, veteris disciplinae securi et rerum novarum appetentes hyperboream quandam docendi rationem Italorum scholas invehere student, qua animulae puerorum detinentur in etymis vocabulorum atque originibus quaeritandis* ». Di fronte a Ritschl e a Mommsen si sentiva l'erede di Poliziano e degli umanisti; inorridiva di fronte alla ortografia tedesca del latino e soprattutto di fronte alle nuove grammatiche che incominciavano a diffondersi anche nelle scuole italiane, il Curtius e lo Schultz,[11] allora da poco tradotte. Bisognava, secondo il Vallauri, tornare al *Donato*

[7] Così per esempio il Santoni non fa parola del bel libro di Pasquali e Calamandrei, *L'Università di domani*, Foligno, 1923, in cui l'idealismo non ha quei toni e quegli aspetti autoritari che l'autore mette bene in rilievo nel Gentile; l'opera è anche interessante per il problema specifico della preparazione degli insegnanti medi.

[8] Non va dimenticato che all'università di Torino il latino era usato per le lezioni fino al 1852; su questa tenacia del latino come lingua accademica si veda ora B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1960, pp. 521, 588.

[9] Piero Giordani, *Lettere*, ed. Ferretti, Bari, 1937, vol. II, p. 152. La figura del Giordani meriterebbe maggior attenzione negli studi di storia dell'istruzione in Italia; anche la recente ed ampia antologia del Borghi sui pedagogisti del Risorgimento non ne fa cenno.

[10] Di Tommaso Vallauri si vedano soprattutto le *Acroases*, edite a Siena nel 1886 e le *Novelle*, edite a Torino nel 1892. Dalla prima opera alle pagine 29, 90, 143 sono tratte le citazioni nel testo.

[11] La prima traduzione italiana del Curtius, curata da E. Terza, fu pubblicata a Vienna nel 1855; dal 1865 le traduzioni abbondano; nelle Istruzioni e Programmi, pubblicati con R. decreto 10 ottobre 1867 venne espressamente consigliata per i Ginnasi e i Licei del Regno. Le prime traduzioni dello Schultz sono suppergiù dei medesimi anni.

che l'empia setta dei novatori aveva bandito nel 1849. Oggi a distanza di un secolo la polemica vallauriana sembra a noi un episodio di retroguardia; in realtà il Vallauri era tutt'altro che isolato specialmente tra gli insegnanti, raccolti alla meno peggio e perciò pigri e poco desiderosi di novità. Chi al momento delle annessioni poteva avere il coraggio di cacciare dall'insegnamento quanti, in un modo o nell'altro, si trovavano già a ricoprire una cattedra? E irresistibile fu la tentazione di mantenere nelle scuole il clero, non solo perché costava di meno (gli stipendi erano tali che difficilmente consentivano il mantenimento di una famiglia), ma soprattutto perché dava maggiori garanzie di sicurezza e di quiete sociale. « La rivoluzione di febbraio dimostrò appunto la necessità del clero nell'istruzione », ammoniva il Peyron,[12] e minacciava che in caso contrario i padri di famiglia non avrebbero più mandato i loro figli nelle scuole pubbliche. Diversi anni dopo un discusso poeta, Vincenzo Riccardi di Lantosca, che percorse tutta la carriera da insegnante a preside a provveditore agli studi, così ritraeva « i pezzi grossi che lo Stato alimenta: / Giurano tutti in nome dell'Italia redenta, / Vociano allegramente: ' Viva il Re! '; ma i portati / Delle femmine loro li mettono dai frati ». Questo mancato rinnovo del corpo insegnante,[13] che pur in un primo momento era stato giudicato necessario, spiega come mai le posizioni retrive del Vallauri trovassero favorevole eco nel mondo della scuola, e non solo in Piemonte.

D'altra parte quei non molti che si proponevano di superare i vecchi metodi umanistici non ottenevano in genere risultati incoraggianti: assai spesso sui banchi dell'università si erano appassionati alla linguistica comparata e avevano sperato, se non di più, almeno di poter restare in qualche sede universitaria.[14] Poi la necessità della vita li aveva spinti ad accettare una cattedra qualsiasi presso il ginnasio o al massimo il liceo di qualche sottoprefettura, lontani dai centri di studio, dai loro maestri, dai loro libri. Allora, incapaci di adattarsi alla nuova situazione, di fronte a scolaresche stupite ed ignare riempivano la lavagna di parole sanscrite, parlavano degli Arjas nostri proge-

---

12 Amedeo Peyron, *Sull'istruzione secondaria*, Torino, 1851. Le preoccupazioni di disordini sociali, così vive dopo il '48, si riflettono visibilmente nel campo dell'istruzione. Già nel '47 il Peyron in una lettera al Libri, comunicatami gentilmente da Sebastiano Timpanaro, e che si trova nella Biblioteca Comunale di Forlì, nel fondo Piancastelli, esprimeva il timore che l'istruzione facesse sì che uno trascurasse di essere buon popolano « per diventare un dotto guastamestieri;... se non badiamo il quarto ceto farà la rivoluzione contro il terzo ». E a p. 50 dell'opera sopra citata scrive: « Nel 1847 dietro i riformisti stavano attelati i monarchici costituzionali, ed alle spalle di questi erano arringati i democratici, i repubblicani, ed ultimi i comunisti, donde avvenne che, gli uni spingendo avanti gli altri, e sopraffandoli noi ci trovammo a due dita dalla repubblica. Parimenti nella rivoluzione contro gli ordini antichi di pubblica istruzione, io volli avvertire che dobbiamo badare agli ipocriti che ci stanno alle spalle ». Strano tipo d'uomo il Peyron, intelligente e non alieno dalle idee moderne (si vedano per esempio le pagine acute contro il comporre in latino, nell'opera citata a p. 74), ma terrorizzato dai moti rivoluzionari, e perciò spesso in contraddizione con se stesso. Su ciò cfr. S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, 1955, pp. 191-194.

13 Pesò inoltre sulla formazione del primo corpo di insegnanti dopo l'unità la necessità politica di trovare una qualche sistemazione a patrioti e garibaldini; un posto di insegnante, o se proprio erano incapaci di insegnare, di preside, parve allo stato il modo migliore per sdebitarsi verso quanti avevano servito la causa nazionale ed ora si trovavano senza mezzi. Il Riccardi sopra citato scriveva intorno all'80: « Vent'anni fa chi non avea granelle / Se ne raffazzonava con dell'Economia / Politica; or s'appiglia alla Pedagogia / Fatto preside adagia sugli studi il sedere, / se è garibaldino, si sveglia cavaliere ». Particolarmente dopo il '70 lo stato cercò poi di compensare preti « liberali », magari ignoranti, ma disposti a celebrare il *Te Deum* nell'anniversario del 20 settembre, con una cattedra. Si veda per esempio di Placido Cerri, *Le tribolazioni di un insegnante di ginnasio*, fatte pubblicare postume dal D'Ancona sulla *Nazione* del 1873, ripubblicate poi dallo stesso in *Ricordi e affetti*, Milano, 1902, pp. 105-153.

14 Per questo entusiasmo ingenuo per la nuova scienza linguistica in giovani insegnanti, si veda di Fausto-Gherardo Funi il proemio alle *Illustrazioni filologiche comparative alla grammatica greca del Curtius*, Napoli, 1868. L'opera è dedicata a Pasquale Villari.

nitori, dello Zend e di tante altre incomprensibili novità: spesso in mano a universitari falliti l'insegnamento medio diventa stregoneria. Contro questa sanscritomania [15] mettevano in guardia in quegli anni il D'Ancona e il Villari, che pure dalla cattedra pisana aveva richiamato l'attenzione degli studenti sull'importanza della nuova linguistica. Né questo male era solo italiano; in Germania parecchie voci, tra le quali quella di Heinrich von Sybel,[16] si levavano ad esprimere analoghe preoccupazioni; in Francia persino Michel Bréal,[17] che più d'ogni altro aveva mostrato i vantaggi che la linguistica poteva offrire all'insegnamento delle lingue classiche, ammoniva a guardarsi dalle esagerazioni. Insomma in tutta l'Europa, ma in forma particolarmente acuta in Italia, il processo di liberazione dal vecchio sistema d'insegnamento fu estremamente lento e difficoltoso: né i « metodisti » vi ebbero sempre la parte principale, anzi a volte pareva volessero sostituire una precettistica all'altra.

Tali difficoltà si notano assai bene anche in una questione che può apparire secondaria, ma che ebbe una sua indicativa importanza: gli studi del greco nei ginnasi e nei licei. L'insegnamento del greco ha in certo senso caratteristiche opposte a quello del latino. Di questo è — o almeno era — fulcro la versione in latino, centrale il momento dell'imitazione ciceroniana; per il greco non si è, almeno in Italia, mai posta la questione del far tradurre in greco; inoltre la presenza nella letteratura greca di importanti testi scritti in diversi dialetti ha impedito il formarsi di certi canoni astratti di imitazione e di quella divisione in periodi aurei ed argentei, che nel latino era frutto della normatività stilistica. Ma sopratutto la rinascita degli studi greci portava ben chiara l'impronta della filosofia classica tedesca e del romanticismo. In tale campo le tradizioni settecentesche italiane erano assai povere, il periodo napoleonico aveva poi liberato del tutto il Piemonte dal greco. In tali condizioni proporne l'insegnamento nelle scuole medie pareva ai più follia. C'era chi esortava a seguire l'esempio dell'Austria, che, quasi sola in Italia, aveva introdotto il greco nei ginnasi; ma i patrioti opponevano che era appunto *una tedescheria*, che era un pretesto dell'Austria per poter così ridurre l'orario d'insegnamento dell'italiano. Più seriamente il Peyron,[18] il migliore studioso di greco che il Piemonte allora avesse, interveniva, come già altre volte perché i suoi giovani connazionali « vivessero immuni dall'ellenismo ». Mancava del tutto, sosteneva egli con ragione, chi potesse insegnarlo decentemente, ma aggiungeva poi che l'insegnamento del greco avrebbe indebolito quello del latino; meglio era lasciar le cose come stavano, rimettendosi semmai alla privata iniziativa di qualche volonteroso: « sperar di più *non dii, non homines, non concessere columnae* ». Anche nel Peyron insomma, accanto alla legittima preoccupazione per il difficile reperimento di insegnanti qualificati, c'era il timore che il carattere della scuola classica, già minato dai riformatori, venisse dalla nuova materia alterato ancora di più. Più esplicito il Vallauri deplorava che ora gli studenti « *latinis litteris tantummodo delibatis, toti sint in graecis excolendis* ». Anche più tardi, intorno al 1890, quando la battaglia per l'abolizione o l'attenuazione del greco fu ripresa, per giungere nel 1904 al decreto Orlando, che stabiliva in seconda liceo l'opzione tra greco e matematica, e che naturalmente scontentò tutti, tra i vari argomenti degli abolizionisti non mancarono le nostalgie per le vecchie scuole d'umanità prive dell'insegnamento del greco. Più di ogni altro indi-

[15] Anche il Riccardi nel *Papè Satan Aleppe* scriveva ironicamente: « Senza / il sanscrito (capisce?), che è la culla / del latino, insegnare è una demenza ».

[16] Heinrich von Sybel, *Die deutschen Universitäten, ihre Leistungen und Bedurfnisse*, Bonn, 1874. In Germania però la polemica era più ampia e si collegava alla crescente consapevolezza che i progressi scientifici della filologia andassero distruggendo e corrodendo gli stessi ideali neoumanistici che avevano dato vita al ginnasio.

[17] Michel Bréal, *Mélanges de mythologie et de linguistique*, Paris, 1878, pp. 344 e sgg. Il Bréal ebbe particolare interesse alle questioni dell'istruzione, soprattutto dopo la sconfitta del 1870. Condusse una vigorosa ed intelligente polemica contro il Liceo tradizionale francese, ancora ricco di incrostazioni gesuitiche, napoleoniche e di spirito oratorio. Per tutto ciò si veda in particolare il libro *Quelques mots sur l'instruction publique*, Paris, 1872.

[18] A. Peyron, *op. cit.*, p. 55 e sgg.

cativo forse il Fornelli [19] che in un corso universitario di pedagogia proponeva l'abolizione del greco adducendo nel contempo motivi utilitari e richiami alla migliore tradizione italiana.

Quali equivoci ci fossero dietro queste rivendicazioni del passato seppe ben vedere il gruppo di studiosi fiorentini di « Atene e Roma » e in particolare Domenico Comparetti e Girolamo Vitelli. Quest'ultimo così scriveva: « Converrebbe sopprimere quanto si è ottenuto in cinquanta anni nella scuola universitaria, e allora forse a poco a poco si avrebbe una certa autonomia del latino, quale si ebbe nei beati tempi della così vantata umanità italiana, quando cioè, a parte il grande e talora sommo valore di singole persone, l'Italia non rappresentava addirittura nulla nella cultura europea. Io per mio conto, non sono desideroso di questo ritorno all'antico ».[20] Polemizzando col Chiarini, fattosi sostenitore dell'attenuazione del greco, « tanto nessuno ci capisce nulla », il Decia e il D'Ovidio affermavano, senza esagerare, che dei progressi notevoli c'erano stati dal 1860 quando appunto il D'Ovidio era studente a Napoli e la situazione del greco era disastrosa, quando, soggiungeva il Decia « su dieci professori di greco, due o poco più lo sapevano, due o tre lo balbettavano, gli altri non lo sapevano affatto ». Insomma nonostante le resistenze, la sfiducia, il peso di una tradizione scolastica codina, il livello scientifico dell'insegnamento era notevolmente salito. Che poi nella loro battaglia scolastica questi uomini fossero per un altro verso tenaci (e spesso intelligenti) conservatori, e combattessero contro quella « libidine di tutti i pedagogisti » che, a parer loro era la scuola unica, non stupisce. Temevano la « confusion delle persone », il salire delle classi popolari (nelle quali, notavano con terrore, i padri cominciavano a dare ai figli nomi come Panclastite e Dinamite) ma in modo particolare deploravano, e non del tutto a torto, l'utilitarismo « bottegaio » che costituiva gran parte del bagaglio dei riformatori.[21]

Mentre tra filologi e pedagogisti, tra idealisti e positivisti si agitava questo dibattito, gli insegnanti erano nel complesso fermi ed inerti; mancava in Italia ogni lievito di autonomia; le scuole erano — e la situazione è identica oggi — uguali l'una all'altra per uniformità di programmi e di ordinamenti. Si era detto, nel periodo in cui si erano formate le nostre strutture scolastiche, che bisognava rifarsi al modello delle scuole tedesche; ma era mancato a ciò il presupposto fondamentale di una larga autonomia didattica. Mentre per esempio in Prussia e in Svizzera ogni istituto aveva una sua fisionomia, con un corpo insegnante relativamente stabile, che garantiva il perpetuarsi di certe tradizioni e nello stesso tempo non era impacciato nello sperimentare novità, in Italia la situazione era diversa.[22] Per di più la legge Casati era stata preparata tenendo

---

[19] Nicola Fornelli, *La pedagogia e l'insegnamento classico*, Milano, 1889.

[20] Gerolamo Vitelli, *Per la filologia classica e per l'Italia*, Campobasso, 1916, p. 11.

[21] La posizione del Vitelli era, nonostante tutto, diversa da quella del *Marzocco*; i collaboratori del giornale fiorentino, fin dai primi anni, mostrarono anche nel campo della scuola uno spirito grettamente antidemocratico e nazionalistico. Si veda ad esempio l'articolo di Th. Neal (A. Cecconi), *Amici vecchi e libri nuovi* (*Marzocco*, 1899, n. 2) nostalgico delle scuole ecclesiastiche tradizionali contro le scuole moderne laiche ed intedescate. Il contrasto tra il Vitelli e il *Marzocco* non fu subito manifesto soprattutto per la presenza a mezza strada di Ermenegildo Pistelli, animatore appunto sia dell'« Atene e Roma » che del *Marzocco*. L'urto si avrà violento durante la guerra quando il *Marzocco* inizierà, assieme a un gruppo di filologi la campagna contro i testi scolastici di origine tedesca. All'iniziativa non era probabilmente estraneo un fine di speculazione: lanciare sul mercato, senza troppa fatica, una serie di libri scolastici. Vitelli fu durissimo contro questa « scienza gaia ».

[22] La tradizione scolastica tedesca si basa appunto, o meglio si basava, su questa autonomia; l'essere usciti da una certa scuola aveva un particolare significato. Wilamowitz diceva con orgoglio: « *Ich bin ein Portaner* ». La profonda differenza dalla scuola italiana si nota, per esempio, anche se si confrontino quelle ricche pubblicazioni, che spesso complettono tutta la cultura di una città, che sono talora edite per gli anniversari dei ginnasi in Germania, con gli analoghi ma squallidi e rari libri commemorativi dei nostri licei. Per la Svizzera dell'Ottocento si veda, per esempio, il primo volume della biografia di Jacob Burckhardt, in cui W. Kaegi a lungo parla del ginnasio di Basilea (pp. 305-384).

conto solo, o quasi, della situazione piemontese. Il rapido processo unitario, la scelta che allora si ebbe di un centralismo rigido, fecero sì che il nuovo ordinamento piemontese fosse esteso integralmente ai nuovi territori, senza nessun rispetto delle tradizioni locali e di istituzioni in alcuni casi più avanzate di quelle piemontesi. Soprattutto in Toscana e a Napoli le proteste furono violente; si disse che anche nei nuovi ordinamenti scolastici si respirava l'aria della « caserma piemontese ».[23] Sotto questo aspetto ci si avvicinava piuttosto al tipo di scuola francese, dove regnava, come scriveva amaramente il Bréal, una uniforme « *égalité dans la servitude* ». La scuola privata, che pur aveva avuto degli aspetti positivi a Napoli tra il 1830 e il 1848, non si sottrasse a questo destino; in parte per l'impostazione della legge Casati, ma soprattutto per sua stessa scelta, non entrò mai in concorrenza con la scuola di stato nello sperimentare una nuova didattica, nel proporre nuovi programmi; semmai restò più a lungo attaccata ai vecchi metodi d'insegnamento della *Ratio* gesuitica. Poi sempre più divenne una brutta copia degli istituti statali esercitando una concorrenza *in peius* che dura tuttora. A impedire infine nei ginnasi e nei licei governativi il formarsi di una tradizione autonoma d'insegnamento contribuì non poco il continuo « frullare » dei professori, come diceva il Villari, attraverso trasferimenti fatti non di rado arbitrariamente, talora anche su pressione dell'interessato, in cerca di una sistemazione migliore della prima nomina. Questa limitazione di libertà nell'esercizio della propria professione (per cui l'insegnante è sempre stato un funzionario, magari a parole considerato un missionario), i miseri stipendi, la mancanza di prestigio pubblico, sono tutti aspetti di una situazione malinconica e patetica, specie nella vita dei piccoli centri dell'Italia verso la fine dell'Ottocento.[24]

* * *

L'ultimo capitolo del libro del Santoni offre un quadro, certo non ottimistico, della situazione attuale: di questa, a parer mio, l'aspetto forse più grave e più preoccupante è dato dalla assai scarsa consapevolezza che ha il corpo insegnante della necessità urgente di una riforma democratica della scuola. C'è tra professori e professoresse un diffuso rimpianto per la vecchia scuola in cui le divisioni erano nette fin da principio: non solo si deplora comunemente quella scuola unica che dovrebbe dare una educazione comune a tutti i ragazzi fino a quattordici anni, ma persino la riforma fascista di Bottai, che ha unito i corsi inferiori del ginnasio, delle magistrali e in parte dell'istituto tecnico, lasciando fuori, forse in condizioni peggiori di prima, tutti i ragazzi dell'avviamento al lavoro, senza parlare poi del gran numero di inadempienti all'obbligo scolastico, sembra a molti troppo democratica! E di recente Eugenio Garin[25] ha osservato giustamente che « la scuola dell'Italia liberata si è arricchita di non pochi dirigenti veramente fascisti », laddove nel periodo fascista a volte la presenza di « uomini che erano figli di altra educazione, nonostante l'estrinseco formulario », permise la sopravvi-

---

[23] Per queste reazioni si veda ora il libro di G. Talamo, *La scuola dalla legge Casati alla inchiesta del 1864*, Milano, 1960. Nella seconda parte del libro sono ripubblicati alcuni testi e documenti di quelle polemiche, ma purtroppo in forma non completa.

[24] Su ciò oltre al libro sopra citato del Cerri, per i primi anni di questo secolo si veda la giovanile raccolta di novelle di Massimo Bontempelli, *Il Socrate moderno*, Torino, 1908. Ivi l'inerme professore viene presentato come destinato fatalmente a finire o tra i clericali o tra i massoni. Varrebbe la pena di fare una ricerca sui rapporti tra massoneria e scuola in quel periodo, dopo tutte le accuse idealistiche, dall'articolo vociano del Croce del '10 al libretto del Lombardo Radice dei primi anni dopo la guerra. Naturalmente c'è anche una usura professionale, indipendente da queste circostanze, già lamentata da F. A. Wolf nei suoi *Consilia scholastica* (ed. Koerte, 1835, p. 82 e sgg.) e descritta vivacemente da M. Bréal nell'opera sopra citata.

[25] Eugenio Garin, *La cultura e la scuola nella società italiana*, Torino, 1960. La citazione è a p. 30.

venza di zone liberali ed aperte. Perdura infine nell'alta cultura italiana quel suo tradizionale atteggiamento antipedagogico, che l'idealismo, in particolare col Gentile, ha ancora accentuato. Su questi aspetti del problema il discorso non può non essere piuttosto complesso; qui mi pare che a volte idealisti e sperimentalisti parlino un linguaggio reciprocamente incomprensibile, talora settario. In questa avversione alla pedagogia c'è qualcosa, o anzi molto, di non accettabile: disprezzo forse prima di tutto per gli aspetti sperimentali di questa scienza; poi quel voler fare di una professione come quella dell'insegnante, che richiede seria preparazione culturale arricchita con quotidiana pazienza, un'opera d'arte e d'ingegno, ha costituito da noi spesso la giustificazione della faciloneria e dell'improvvisazione. Tanto più oggi questo atteggiamento è cieco, ove si consideri che il problema non è più quello di formare un corpo ristretto di insegnanti, per una società aristocratica, a piramide, con una larga base di incolti, di preparare i capitani di quelle piccole schiere che vinsero a Maratona e perirono alle Termopili, alle quali Croce una volta ebbe a paragonare l'ideale scuola di stato;[26] si tratta invece di creare un grosso esercito di insegnanti. Per l'istituzione della scuola dell'obbligo un calcolo prudenziale parla di più di 150.000 nuovi insegnanti![27] Speriamo forse che in tutti costoro agisca lo Spirito scientifico sublime, che tutti siano animati da quel fuoco interiore ed eroico che naturalmente non nasce da nessuna preparazione professionale? O vogliamo rinunciare a dare una educazione di base a tutti i ragazzi italiani, mantenendo in vita solo le scuole per i « migliori », con gli insegnanti « migliori », lasciando che gli altri si arrangino, o in altre parole che ad essi provveda la scuola privata? Da questo dilemma non si esce.

D'altra parte molte delle soluzioni proposte dai pedagogisti della giovane e della vecchia guardia sono insoddisfacenti. Gli idealisti pensavano che la cultura specifica e severa fosse sufficiente a fare un buon insegnante, e sbagliavano; i pedagogisti spesso dimenticano però che tale cultura è necessaria. Così quando si propone di demandare a una istituenda facoltà pedagogica la preparazione degli insegnanti (di tutte le materie?) centrandola sulla psicologia sperimentale, la sociologia ecc. dando eventualmente anche alla facoltà di lettere una struttura analoga, lasciandone uno spicchio rachitico ed aristocratico per i futuri luminari accademici, in realtà si rischia di abbassare ancora il livello del corpo insegnante. Neppure ci persuade la proposta che da altre parti viene insistentemente avanzata, di una divisione dei corsi universitari delle facoltà che aprono all'insegnamento, in due bienni, nel secondo dei quali verrebbe introdotta la distinzione tra una scelta schiera di futuri scienziati e la massa dei futuri insegnanti.

La riforma delle università, anche da questo punto di vista della preparazione professionale, richiede anzitutto che non si abbandoni il livello scientifico; perciò vanno intensificati i seminari, i lavori di gruppo, ancora oggi piuttosto estranei alla nostra mentalità accademica; va abbandonato senz'altro il sistema degli infiniti esami spezzettati, spesso estranei all'interesse dello studente, preparati su dispense, che per il metodo di lavoro a cui persuadono, non hanno nulla da invidiare a quei riassuntini e a quegli schemi che popolano i banchi delle scuole medie. Sarebbe poi opportuno, e in parte viene già realizzato, che lezioni ed esercitazioni universitarie più sovente riguardassero autori, problemi, periodi storici — a livello scientifico — che rientrano nei programmi d'istruzione media.

Crediamo però che la parte essenziale della preparazione professionale del futuro insegnante medio si debba fare nell'assistentato scolastico. Oggi il giovane laureato, giacché i concorsi si fanno attendere, insegna come e dove capita, secondo cioè le disposizioni spesso capricciose delle graduatorie dei provveditorati agli studi. È già molto se può ottenere una sede non troppo remota; sovente capita che se i suoi studi e i suoi

---

[26] Dal discorso che il Croce tenne, essendo ministro, alla Camera il 6 luglio 1920.

[27] Cfr. A. Santoni Rugiu, *Gli insegnanti per la scuola media dell'obbligo*, « Scuola e Città », n. 4-5, 1960, pp. 153-158.

interessi sono stati fino a quel momento, per esempio, di storia venga chiamato ad insegnare francese — o prendere o lasciare — ed allora non è tanto la capacità pedagogica che gli manca, ma soprattutto la vera e propria preparazione specifica; muove i primi passi della sua carriera, i più difficili, nel vuoto. Sono spesso anni perduti, nei quali con maggior frutto potrebbe, a nostro parere, essere assegnato a qualche grande istituto scolastico, un anno in una scuola media inferiore ed un altro anno in una scuola superiore: prenderebbe contatto con la vita quotidiana della scuola, col problema della scelta dei libri di testo, col metodo di correzione dei compiti, con gli alunni soprattutto, in un incontro che non sarebbe offuscato da quel senso di distanza tra cattedra e banco, che è forte specie se il giovane insegnante è timido e perciò autoritario, come oggi avviene non di rado.

Non sono soluzioni nuove; in altri paesi sono già attuate; da noi se ne parla poco, e la discussione spesso non esce dalle riviste specializzate di pedagogia, scarsamente note, in parte per loro difetto, agli stessi uomini di scuola. Il libro del Santoni, nella sua ultima parte, ha il merito non piccolo di proporre questi problemi all'attenzione del lettore.

MARINO RAICICH

UN CONGRESSO DI SOCIOLOGIA

Nei tre volumi che l'editore Laterza ha recentemente pubblicato in occasione del IV congresso mondiale di sociologia, tenuto a Milano-Stresa (8-15 settembre 1959) [1] viene tracciato, ad opera di studiosi di ogni parte del mondo e di ogni tendenza, un quadro sufficientemente ampio ed articolato dei problemi che si presentano oggi all'indagine sociologica, e della maniera come l'affrontano le diverse scuole. Certo, qualche aspetto è più sviluppato, a scapito di qualche altro; ad ogni modo questo tentativo di dare un panorama il più possibile completo ed obiettivo delle più diverse, e spesso opposte, opinioni, è senz'altro interessante. Opinioni — è bene dirlo subito —, discordanti su quasi tutti gli argomenti trattati, e sulla concezione stessa che occorre avere della sociologia (è una scienza capace di arrivare a verità universalmente valide, oppure deve occuparsi soprattutto — o soltanto — della ricerca empirica?). Ma il significato principale di un incontro fra sociologi appartenenti a diverse correnti sta appunto nella ricerca di un linguaggio comune. Ed è, questa, una ricerca che esce, ad un certo momento, dal campo degli interessi strettamente specialistici (che già, del resto, è di per sé un campo abbastanza ampio, e riguarda anche gli storici, potendo i metodi propri della sociologia essere utili talvolta anche nella ricerca storica, quando, beninteso, si abbiano a disposizione o siano reperibili sufficienti dati statistici), e che, in questo momento, viene ad investire anche terreni che sono considerati politici. La questione della coesistenza, per esempio. Ne tratta il relatore sovietico, P. N. Fedoseev, ed alcuni suoi cenni al riguardo, per la verità, possono anche sembrare troppo schematici; ma su questo stesso tema è poi impostato il saggio introduttivo di Raymond Aron, che parla a nome dei sociologi occidentali e cerca proprio — per quanto gli è possibile, dato il suo atteggiamento onestamente «partigiano» (poiché egli confessa di sentirsi parte in causa) — di cercare obiettivamente gli elementi di un dialogo. E di un dialogo — questo è il punto — che poggi su solide basi scientifiche. La sociologia, secondo alcuni studiosi, dovrebbe diventare il principale strumento scientifico della collaborazione, o della coesistenza politica. Qui, ci pare, è la più grossa novità di questo convegno.

Ma fermiamoci un po' sulla relazione dell'Aron. È una relazione, certo, molto complessa. E non perché l'Aron — la cui esposizione è sempre assai limpida — adoperi un

---

[1] *La sociologia nel suo concetto sociale*, pp. 352; *Sociologia: applicazioni e ricerche*, pp. 452; *Aspetti e problemi sociali dello sviluppo economico in Italia*, pp. 262.

linguaggio involuto e incomprensibile, ma perché molto vari ed intricati, e non tutti sempre chiaramente visibili, sono i motivi della sua polemica. Qualcuno ci pare anche discutibile. E ci sembra anzitutto che l'Aron conceda un po' troppo alla sociologia quando, a proposito della « sociologia della sociologia », scrive:

Una volta ammesso che ciascuna società nazionale, ciascun momento storico ha avuto delle tradizioni e scopre dei problemi, la sociologia non risulta per questo priva di un tema centrale: lo sviluppo della società industriale, tema che si articola in più temi sussidiari, fasi dello sviluppo, rapporti di questa società con la società del passato, rapporti di questa società con la cultura propria di ciascuna unità nazionale o di ogni unità di cultura, ecc. Questo tema stesso ci aiuta a comprendere la molteplicità delle grandi scuole sociologiche secondo le fasi di sviluppo (Marx e l'industria tessile del XIX secolo), secondo il significato dato alla società industriale (razionalismo, macchinismo, ecc.), secondo l'aspetto di questa società che passa per decisivo (lotta di classe o razionalizzazione del lavoro), secondo il principio di sintesi adottato (classi, forme di produzione, razionalizzazione, ecc.). La sociologia della sociologia mostra il senso della molteplicità delle scuole, della loro rivalità e della loro cooperazione. Lo studio comparato dei regimi economico-sociali deriva spontaneamente da questo confronto delle sociologie, e, nello stesso tempo, delle società.[2]

Ma è forse vero piuttosto il contrario: che, dal confronto dei regimi economico-sociali stia derivando anche il confronto delle sociologie, che quest'ultimo cioè sia un aspetto del più vasto processo « distensivo » (nel senso qui di una maggiore conoscenza reciproca) in corso nel mondo. E ci sembra che questo confronto sia anche il segno di una maggiore maturità della scienza sociologica, capace ormai di affrontare non più soltanto problemi nazionali o di una sola società, ma mondiali. In quanto all'accenno alle varie fasi di sviluppo della sociologia (che fa del pensiero di Marx soltanto un momento della storia del pensiero sociologico — un tentativo, in sostanza, di svalutarne il significato e la portata, e che anche altri sociologi compiono, con minore abilità dell'Aron), c'è da rilevare che esso contrasta con altre affermazioni dell'Aron stesso. Ad un certo punto, per esempio, egli afferma: « La sociologia di Auguste Comte appartiene al passato. Quella di Marx appartiene, si voglia o no, al presente. È stata la dottrina del partito che, nel 1917, ha realizzato la prima rivoluzione che si diceva e si voleva socialista, è rimasta la dottrina ufficiale dell'Unione Sovietica, è divenuta quella della Cina e delle democrazie popolari. Marxisti o antimarxisti, non si può negare il fatto che milioni di uomini si rifanno al pensiero di Marx ». È vero che egli, polemicamente, aggiunge che in tal modo « una pretesa verità scientifica è divenuta il dogma di una collettività », ma quello che più conta, ci sembra, non sono le punte polemiche, ma l'aperto riconoscimento di una realtà storica: Marx, così, non è più il teorico legato allo sviluppo dell'industria tessile, ma il fondatore di una dottrina che ha trasformato la società in mezza parte del mondo. Di conseguenza, non si possono ignorare o liquidare sprezzantemente i rappresentanti della sociologia sovietica, ma occorre discutere con loro, e — cosa ancora più importante — occorre conoscere la società di cui sono espressione. Lasciamo da parte, perciò, i frequenti — e legittimi, date le sue premesse — cenni polemici dell'Aron, e fermiamoci, invece, su quello che è l'aspetto centrale del suo saggio: l'affermazione della necessità di una cooperazione scientifica. E vediamo come egli l'intende.

Dopo aver passato in rassegna, a scopo esemplificativo, alcuni problemi, nell'indagine dei quali le due sociologie dovrebbero misurarsi, egli osserva:

La sociologia empirica di tipo *cooperativo* diverrà inevitabilmente, prima o poi, una sociologia di tipo *competitivo*. In altri termini il sociologo si porrà degli interrogativi sul modo (o sui modi) in cui un regime di un certo tipo risolve un certo problema. La debolezza della sociologia americana consiste nel non cercare abbastanza una interpretazione sintetica del funzionamento effettivo dei diversi regimi; la debolezza della

---

[2] Raymond Aron, *Società moderna e sociologia*, in *La sociologia nel suo contesto sociale*, p. 37.

sociologia sovietica consiste nel conoscere questo funzionamento in teoria prima di averlo studiato in pratica [....]. Il compito della sociologia, in questo periodo che i nostri colleghi sovietici chiamano della competizione pacifica, è di portare a termine questo confronto dei regimi con spirito di obiettività, cioè senza supporre preventivamente che il regime di nostra preferenza abbia tutti i meriti e sia padrone della storia dell'avvenire.

Secondo l'Aron, uno dei maggiori ostacoli a questo programma di competizione scientifica è dato dalla scarsa conoscenza che i sovietici avrebbero della sociologia occidentale. Ma è vero? I sovietici, di solito, dimostrano di essere informati delle cose dell'occidente assai meglio di quanto qui non si sia di quelle dell'oriente. Nel suo saggio, per esempio, il relatore sovietico, Fedoseev, fa un lungo elenco di opere di sociologia stampate nell'URSS. Quante di esse sono tradotte (o perlomeno conosciute) da noi? Quante di esse sono state discusse dai sociologi occidentali? Gli appunti polemici mossi in questo volume ai sovietici riguardano soltanto i principî, non scendono mai nei particolari. L'Aron conclude il suo saggio — che è, ripetiamo, molto vivace ed interessante, ed è anche quello, ci sembra, che più di ogni altro cerca di avere un respiro mondiale —, respingendo decisamente un'indagine sociologica che cerchi di determinare preventivamente lo sviluppo storico. Egli scrive: « Non che la sociologia sia scettica; ma solo i fanciulli vogliono conoscere dall'inizio la fine della storia o almeno essere assicurati che la storia avrà un fine. Non sarebbe ora che la sociologia arrivasse all'età matura e cessasse di battezzarsi scientifica la previsione del *happy ending*? ». Ma ci pare che non si tratti tanto di prevedere il « lieto fine », quanto di lavorare per esso. È una cosa ben diversa: noi non possiamo sapere quale sarà la situazione politico-sociale della nostra società fra dieci anni, ma possiamo lavorare, con pazienza e modestia, affinché sia la migliore possibile. E quale senso, del resto, avrebbe il confronto competitivo fra le due società, se non fosse anch'esso un modo di trovare, e sia pure a lunga scadenza, la soluzione migliore dei problemi a cui si trova di fronte l'umanità?

Se la relazione introduttiva dell'Aron si preoccupa di mettere l'accento su quella che, al momento attuale, è la caratteristica più rilevante della ricerca sociologica — o, perlomeno, di quella più aperta verso l'avvenire —, gli altri saggi contenuti nel primo volume, *La sociologia nel suo contesto sociale*, dànno, ad opera di specialisti delle singole nazioni e regioni, un ampio quadro dello sviluppo delle varie sociologie nazionali o (come nel caso dell'America meridionale) regionali. Uno dei lavori più interessanti è, a nostro parere, quello di R. M. Saksena sulla sociologia in India, e non soltanto perché tratta di una civiltà relativamente meno conosciuta — non soltanto cioè per la parte puramente informativa —, ma perché ha anche un notevole valore teorico, in quanto mostra come la sociologia, in un particolare contesto sociale, possa trovarsi di fronte a problemi del tutto nuovi. La questione centrale studiata dall'autore nel suo lavoro è quella dell'influenza della civiltà occidentale su una società che ha avuto uno sviluppo tutto proprio, qual'è quella indiana. I valori tradizionali di questa civiltà sono, secondo il Saksena, ancora tanto forti da esercitare un notevole influsso anche su una scienza moderna come la sociologia. L'autore sottolinea i caratteri tipici della sua civiltà nazionale e mostra che essi possono esser trovati anche nella sociologia, che in India si muove in una visione della vita che risente fortemente di idealità religiose: « Si può (....) dire » egli scrive « che nel nostro pensiero sociologico vi è una preponderanza della credenza nella natura e nella divinità. Si ritiene che le azioni dell'individuo abbiano una giustificazione non solo nel corso della sua vita, ma anche al di là di essa. Si comprende come il darwinismo, che ebbe un così grande influsso sul pensiero occidentale, non potesse proprio trovar posto nell'àmbito di quello indiano. Ancor oggi nella nostra società il comportamento e i valori dell'individuo sono collegati fra loro come parte a tutto. Quindi la sociologia in India non può essere del tutto obiettiva nel contenuto e nell'impostazione. Essa deve contenere un po' di filosofia astratta, che fornisce una continuità fra il passato e il presente, nel che sta la dinamica della società indiana ».

Come si vede, si tratta di una sociologia che non può essere accostata né al modello americano né a quello sovietico, ma che occupa un posto tutto suo nel quadro generale. Ed anche a voler tener conto soltanto dell'attuale struttura economico-sociale la società indiana ha dei problemi suoi propri, non raffrontabili con quelli di altre società, e che richiedono perciò particolari metodi di studio. Il problema delle caste, per esempio, sul quale però quanto accenna l'autore non è sufficiente a farci comprendere qual'è la posizione che la sociologia indiana ha assunto al riguardo (e riportiamo tuttavia il passo perché, restando nell'àmbito della relazione dell'Aron, competizione scientifica non significherà certo soltanto conoscenza reciproca fra americani e sovietici, ma significherà anche un maggior peso, e non solo politico-economico, delle nazioni da poco uscite dal règime coloniale). « Nel campo delle ricerche sociali » afferma il Saksena « il sistema di caste dell'India ha attirato l'attenzione di quasi tutti i sociologi e antropologi. La tendenza precedente in questo campo era di cercare le origini del sistema di casta e di proporre per esse una base razionale, o per lo meno storica [....]. La tendenza recente è di studiare le caste nei loro aspetti funzionali, particolarmente dal punto di vista della struttura culturale ». Si vuol giustificare l'esistenza delle caste? Sarebbe interessante conoscere qualche lavoro indiano vasto ed esauriente su questa questione. O su quella dei villaggi, che costituiscono il maggior problema dell'economia agricola indiana, ma su cui di solito, la nostra informazione è assai scarsa e superficiale, soprattutto giornalistica. (Non era possibile, nel secondo volume, che è dedicato appunto alle « ricerche e applicazioni », ospitare qualche saggio del genere, che avrebbe avuto un indubbio valore documentario, maggiore ci sembra, di quello di altri studi, pure interessanti, ma di più facile reperibilità?).

Assai diverso è il carattere del lavoro del giapponese M. Shimmei, *La sociologia giapponese nel suo contesto sociale*. Il suo è un rapido ma pregevole saggio sulla storia giapponese dell'ultimo secolo. Egli identifica, nel suo studio, sociologia e società democratica e delinea perciò a rapidi ma efficaci cenni una storia della società giapponese in cui si viene a collocare senza sforzo quella della sua sociologia. Non sembra che questa abbia dei caratteri « nazionali » come quella indiana — ed il Giappone, del resto, ha seguito, dopo il secolare isolamento, un processo di sviluppo che può senz'altro definirsi occidentale. Lo Shimmei registra parecchie sconfitte della sociologia ad opera dello spirito militaristico e reazionario; e parecchie rinascite dell'interesse sociologico, in coincidenza con le riscosse democratiche. Si trattava, ad ogni modo, di un interesse che derivava soprattutto dalla conoscenza di teorie straniere, senza che si avesse contemporaneamente la creazione di un pensiero scientifico autonomo. Pare che l'autore voglia dire che è proprio questo il problema a cui si trovano ora di fronte i sociologi giapponesi, e non soltanto, a dir il vero, i sociologi. Abbiamo già detto che per l'autore l'identificazione fra sociologia e democrazia è alla base del suo lavoro, ed egli lo conclude infatti osservando, a proposito della debolezza della sociologia giapponese: « non c'è dubbio che, malgrado un secolo di sviluppo, essa non sia ancora abbastanza matura per svilupparsi da sola. In Giappone, lo stesso avviene anche con la democrazia ».

Anche nei lavori dedicati alla Germania, all'Italia e alla Spagna è posto con forza l'accento sul rapporto fra sociologia e democrazia: i paesi che hanno sofferto o soffrono dittature fasciste sono quelli in cui la sociologia ha incontrato le maggiori difficoltà (ma, a proposito di nazismo, come fa l'Adorno, che si occupa della sociologia tedesca, a definirlo, oltre che « pseudo-rivoluzionario », anche « pseudo-conservatore »?). Ma questo rapporto, pur utile talvolta nella ricostruzione storica, o per spiegare il ritardo nella ricerca sociologica, non può, oggi come oggi, essere assunto a canone d'interpretazione generale della scienza sociologica e bisogna dire che molti studiosi occidentali non vi insistono.

Nel nostro momento storico, infatti, la sociologia può trovarsi di fronte a compiti molto diversi da quello della ricerca empirica da svolgere in una società di democrazia

liberale; può trovarsi di fronte, per esempio, ai problemi della pianificazione di una società socialista. Charles Bettelheim, in *Problemi e tecniche della pianificazione sociale* (vol. II), si occupa a grandi linee della questione, con particolare riferimento all'URSS, alla Cina e all'India. È un'analisi condotta dall'esterno la sua, ma è molto interessante (mentre il saggio successivo del polacco Ossowski, per venire da una democrazia popolare, dove questi problemi sono all'ordine del giorno e non rappresentano soltanto un argomento di dibattito teorico, avrebbe potuto forse essere più incisivo). Il Bettelheim si rende ben conto della necessità di considerare la struttura della società, e non cade certamente in quella « psicologia sociale » cara a molti studiosi occidentali che frantumano la società in gruppi, gruppetti e individui, senza tener conto delle classi (ma è molto più comodo discorrere di « gruppi di pressione » che di capitalisti).

Lontani dai più recenti problemi posti dallo sviluppo della situazione internazionale i sociologi italiani che hanno partecipato alla compilazione del terzo volume, *Aspetti e problemi sociali dello sviluppo economico in Italia*, si volgono a questioni d'interesse nazionale (e questa constatazione non vuole assolutamente suonare come una nota di biasimo), e si muovono, nella massima parte, nell'àmbito di ideologie neocapitalistiche (e questo a noi sembra il più grosso limite delle loro ricerche). Lo studio dei rapporti fra città e campagna, delle trasformazioni sociali in quest'ultima, dell'industrializzazione, non portano, in generale, ad un esame approfondito delle strutture economiche: si studia l'uno o l'altro aspetto, l'una o l'altra questione, ma non c'è, ci sembra, una visione organica della società e, in definitiva, del suo sviluppo; sicché, se non mancano, di fronte alla gravità di taluni ritardi e di talune deficienze, richieste di un intervento statale (ma sempre in una prospettiva riformistica), vi è anche chi, come Giuseppe De Rita e Salvatore Cafiero, scrive: « In linea di principio sembra, in ogni modo, opportuno affermare che un intervento di natura così complesso e delicato, come quello tendente alla trasformazione degli atteggiamenti e delle strutture sociali e culturali della nostra società, non sia rigidamente programmato e coordinato da parte dello Stato al quale perciò può solo spettare un'azione di stimolo, di finalizzazione e di sensibilizzazione dei vari operatori giungendo in alcuni casi anche ad un loro coordinamento operativo, al fine di un più diretto aggancio della loro attività con le trasformazioni economiche in atto e future, ma lasciando sempre ampia autonomia, formale e sostanziale, all'opera degli operatori stessi ». E qui veramente la sociologia diventa ancella della politica, e della politica di una determinata classe, a cui presta il velo di una presunzione di obiettività scientifica.

AURELIO LEPRE

I GENERALI DI ALESSANDRO

I nostri lettori non ci dicano che noi insistiamo sempre sulla polemica; nell'afa opprimente del conformismo è sempre necessario levare qualche voce. Il vero è che noi sentiamo « fortura di pessimo stato », per dirla con Jacopone, e ci cruciamo quotidianamente per questa dispersione e contaminazione temporalistica dei nostri amati studi. E la malinconia degli ultimi dieci, venti, trent'anni che, con l'aiuto di Dio, ci restano da vivere ancora, ci caccia dietro, ci stimola al lavoro assiduo, e senza tregua, e anche alla lotta, che è il lievito di quel lavoro. « Due fere Donne, anzi due Furie atroci, Tor non mi posso, ahi misero, dal fianco: Ira e Malinconia ». Questi sono i versi che mi ripeto spesso, di uno dei miei poeti preferiti, l'Alfieri, e la solitudine alla quale mi sono volontariamente condannato (a sconto dei peccati miei) forse mi accresce nell'immaginazione il pericolo di una sempre più irreparabile rovina. Nel primo dei miei saggi sul Parini, *La fama del Parini*,[1] rimpiangevo per l'appunto gli insegnamenti, sia pure dit-

[1] Cfr. « Belfagor », 31 marzo 1959, pp. 136-37.

tatoriali, del Croce, in un momento in cui un po' tutti, glottologi compresi, si improvvisavano a nuovi dittatori di un metodo della critica e della storiografia letteraria. E siccome in tal campo io ho meditato e sofferto da un cinquantennio a questa parte, mi sia lecito esprimere alcune mie impressioni. Dobbiamo intanto richiamare le parole testuali che noi scrivevamo nel primo dei nostri saggi pariniani, su rammentato: « Si dicono tutte queste cose, in un momento in cui il campo di combattimento nella vita morale e letteraria appare del tutto scoperto, sicché quelli che furono i seguaci del maestro napoletano sentono il bisogno d'un più urgente arroccamento sulle sue dottrine, in un momento di tanta dispersione, in cui perfino i glottologi ci vogliono insegnare una nuova metodologia critica e storica, non solo anticrociana, ma anche acrociana. Il caso nostro è analogo a quello del personaggio verghiano di *Dal tuo al mio*, Luciano, il capomastro, che quando sente il grido: « La miniera è allagata! », si dimentica di essere stato un socialista difensore degli operai affamati, e sente rinascere in petto la sua logica di proprietario, la dote della moglie, e corre per difendere il suo ». Uno di questi maestri improvvisati di storiografia letteraria è precisamente il prof. Giacomo Devoto.

Il prof. Giacomo Devoto senza dubbio è tra i più dotati e i più dotti dei nostri linguisti, ma non direi che sia particolarmente addottrinato nelle quistioni di critica letteraria, e non è prosatore di troppo sicuro gusto letterario. Egli, in un articolo che è stato stampato in « Orbis Litterarum », una rivista di Copenhagen (1958), se la prende, oltre che con lo Schiaffini e lo Spitzer, in modo particolare col Fubini e col Croce, che rappresenterebbero per dir così i conservatori del vecchio pensiero. Mentre egli poi, cioè il Devoto, sarebbe l'inauguratore d'uno storicismo integrale (ci dispiacerebbe che alcuni pensassero che noi si sia gelosi di questa espressione, da noi adottata fin dal 1931, perché è evidente che il nostro storicismo integrale è un'altra cosa, e si muove su un assai diverso piano). Non discuto qui il giudizio che il Devoto dà sul Fubini e sul Croce. Egli scrive: « Il Fubini rappresenta piuttosto una conservazione, sia pure consapevole e degna, che una continuazione rinnovatrice delle conquiste crociane. L'indirizzo del Fubini corrisponde a quello d'una destra crociana ». Ma la cosa che più ci ha sorpreso invece in questo suo scritto, è il fatto che presenti il Croce come una specie di critico dei divi della poesia; quasi che il Croce avesse un'anima di barbiere, a cui si potesse intonare un tal genere di linguaggio. Il Devoto scrive: « Divo l'autore che viene scrutato in sé, aleggiante nell'aere, strappato al suo tempo, ai suoi antefatti, al suo ambiente, alla sua fortuna (?!); oppure indagato nei particolari esteriori della sua vita (?), idoleggiato anche nelle sue debolezze, che non hanno nulla di comune con i vertici di poesia, rari anche presso i grandi; divo il critico, che si confessa individualmente, non cercando di persuadersi o di persuadere, preoccupato soltanto di esprimersi, sostanzialmente o successivamente fermo in altrettanti istanti di contemplazione estatica ». Diciamo la verità; noi ci sentiamo il capogiro con tutti questi divi, come quando assistiamo ad un noto carosello televisivo dove appaiono tanti divi e tante dive. Siccome i poeti sono divi ed i critici sono divi, dobbiamo dire che i glottologi alla Devoto sono dei mattatori? Portiamo all'assurdo questo linguaggio per far capire a Giacomo Devoto che egli è stilisticamente stonato quando adopera queste frasi e per un uomo della statura del Croce. A meno che io interpreti male il suo testo, malamente scritto.

Egli continua a scrivere, parlando degli stilisti e dei crociani: « È di moda, da parte dei critici, sia di quelli crociani, sia di quelli formali o stilistici il fare dei complimenti alla linguistica. Questi complimenti noi linguisti li dobbiamo declinare; sono troppo onerosi ». Io non so a chi alluda il Devoto, né voglio saperlo. Debbo osservare che egli è rimasto però sempre estraneo a tutto lo storicismo contemporaneo: Croce e Gentile ed altri sono semplicemente per lui *idola tribus* o *idola fori*, nomi di personaggi di autorità ai quali egli può essersi avvicinato ma senza studiarne a fondo il pensiero. Il Devoto è un positivista nato e si può, se mai, ricollegare al positivismo lombardo che ebbe un grande rappresentante in Carlo Cattaneo. Alcuni anni fa avevo cominciato a scrivere un articolo sui suoi vari libri, sollecitato da lui stesso, ed ero arrivato alla

conclusione che egli fosse un positivista della scuola lombarda del Cattaneo, e questo era poco esatto; poiché Cattaneo fu storico, filologo, glottologo e critico letterario, e sovrattutto fu scrittore, e parecchie di queste cose il Devoto non è. E particolarmente egli solo di rado è scrittore (cfr. « Belfagor », 1948, p. 496).

Ma me ne distolsi per sovraggiunto lavoro e per trapasso di passioni. Orbene oggi mi fa meraviglia che egli si voglia allineare fra i crociani e per l'appunto fra i crociani di sinistra. « Alessandro è morto, sono rimasti i suoi generali » — diceva Giuseppe Ferrari alla Camera, dopo la morte di Cavour. Generali? Ma noi non siamo nemmeno caporali! Un generaluccio c'era stato, ma vivente il Croce, e fu Giulio Bertoni, e disse tale mucchio di castronerie e commise tali leggerezze che adesso appena appena si bisbiglia di lui. O vorrebbe il Devoto far la fine scientifica del Bertoni, al quale egli è notevolmente superiore? A proposito di quei generali di Alessandro, io voglio ricordargli le parole che il De Sanctis oppose alle effusioni brillanti del Ferrari: « Noi faremmo l'effetto di due femminelle, le quali si arrabattavano fra loro dicendo l'una: tu hai detto questo, e l'altra rispondendo: no, che non l'ho detto. — Voi capite che in questo modo ne nascerebbe una polemica del tutto individuale non degna in questi gravi momenti di occupare l'attenzione della Camera ». Ora il Devoto, che pone la sua candidatura a uno dei generali d'Alessandro, dovrebbe riflettere alla difficile situazione in cui si trovano gli studi e la cultura universitaria italiana, dopo l'alluvione del fascismo e dell'altro regime che gli è succeduto; ai settarismi che sono venuti a galla in una maniera paurosa; alle dispersioni, alle caute fughe, ai tradimenti, alle vendette accademiche, ai ripicchi. Ahi, noi abbiamo diritto a non amare i generali di nessuna categoria e milizia, e mentalmente li abbiamo già messi tutti a riposo. E però esortiamo amichevolmente tutti e noi stessi al silenzio raccolto e alle nostre specializzazioni. Il pubblico è distratto e non vuole saperne delle beghe dei professori; si interessa di più alle baruffe dei divi, dei reucci e delle regine delle canzoni di San Remo, e non del tutto a torto. Sono, se non altro, più divertenti; mentre le polemiche dei professori ricordano il polverone delle greggi uscenti dall'ovile, che lasciano per l'aria un graveolente tanfo di chiuso. Ecco perché chi scrive questa nota preferisce vivere all'aria aperta, *sub tegmine* dei pallidi ulivi o dei densi pini marittimi, e ascoltare la voce del risonante mare.

Se qualche lettore si sorprendesse di questo che in basso gergo giornalistico si direbbe un attacco *ex abrupto,* risponderò che non c'è nulla di estemporaneo in questa mia presunta aggressione a un distinto studioso come Giacomo Devoto; ma per un momento mi lascio passare nella mente la rassegna delle varie attività letterarie della penisola, lasciando da parte la letteratura narrativa, che offre ancora qualche buon esemplare di scrittore, e la poesia (qualche poeta batte ancora la strada aperta da Eugenio Montale). Ma si riguardi soltanto alle scienze morali, sul piano scientifico, e allora dobbiamo concludere molto tristemente sull'abbassamento degli studi nostri: la critica letteraria non si fa più (qualche felice articolo di giornale non significa che si faccia ancora della critica letteraria), o si fa alla stracca, si fa cioè a dire la storia della critica. La filosofia conta valenti professori di filosofia, e alcuni valentissimi, ma professori; ma non c'è affatto un filosofo, che possa dirsi maestro e guida delle nuove generazioni (forse noi siamo abituati troppo male dal Croce e dal Gentile, che furono il san Domenico e il san Francesco che mossero avanti il carro e l'arca degli studi santi. Ciò che si rileva anche dal volume di un onesto storico, Eugenio Garin, *Cronache di filosofia italiana.* Da ciò l'irata avversione dei presunti « teoretici » contro lo smagato storico fiorentino, per il quale i colpiti, gli espoliati, i delusi, riesumano le antiquate e chiericali distinzioni tra « filosofi » e « storici della filosofia »). C'è anzi, in peggio, una reviviscenza di quella filosofia perenne, per parte di alcuni che si atteggiano a mistici indipendenti, che sono peggio di quelli che militano e s'incatervano dietro qualche archimandrita della chiesa cattolica. Restano gli studi glottologici: orbene, da un tempo in qua, col parlare di critica linguistica, di critica stilistica, e altre cose di questo genere, alcuni glottologi si sono sentiti investiti di un'alta missione, essi possono

essere gli storici della civiltà, addirittura. Noi vediamo il caso del Devoto, che bistratta il Croce, come il « critico divo dei divi della poesia », e che attribuisce a sé lo storicismo integrale; parole che non sono nemmeno sue, come si è detto: saremmo desiderosi di conoscere anzi quali sono i suoi saggi di storicismo integrale. Da ciò la grande euforia che si è diffusa tra i cultori di linguistica, i quali si sentono chiamati a dare dei consulti di critica letteraria, e a guidare le giovani generazioni. E in questa euforia mi ricordano l'euforia dei filosofanti gentiliani durante il trionfo temporale del Gentile, i quali tutti ripetevano il verbo del maestro di Castelvetrano, e pareva che l'Italia scoppiasse turgida di filosofemi da ogni parte. Poi si vide che c'era soltanto il vuoto, frastornato da alalà fascisti; ora non vorremmo che per gli studi di linguistica si ripetesse lo stesso fenomeno, e questa volta i giovani specialmente rimanessero frastornati non dagli *alalà* fascisti, ma dai *Tantum ergo* e dalle « cirimonie » massoniche.

Dobbiamo riconoscere che gli studi che si coltivano con maggiore serietà in Italia oggi sono g l i s t u d i s t o r i c i ; tanto che, per evitare amarezze, noi qualche volta pensiamo di trasformare questa rivista in una rassegna storica, pura e semplice, e non in una rassegna di varia umanità. Ma questa pena che c'è data, son ben quaranta anni che l'aggio amata, diremo parafrasando malamente un mistico del Duecento. E noi vorremmo, con la continua polemica, della quale non ci importa nulla come privati, tenere agitate le acque, assomigliare a Giunio Bruto, che si fingeva pazzo per amore di libertà; o, se piace meglio, a quell'angelo (un angelo nero, nel nostro caso) della *Probatica piscina* di Salomone, che rimescolava le acque per trarre a salvamento i corpi malati o gli infetti di eretica pravità. Nel caso del Devoto, noi abbiamo voluto colpire uno dei più illustri e dei più rappresentativi fra i nostri glottologi, per quella stessa ragione per cui il Carducci adottava il criterio della Nemesi storica, contro Massimiliano d'Austria, « il puro, il forte, il bello Massimiliano », e lo mandava nobile inferia alla grand'alma di Guatimozino! E invochiamo l'indulgenza di tutti i mansueti.

Settembre 1960.

LUIGI RUSSO

AVVERTENZA

Nel prossimo fascicolo, poiché ci è giunto un po' in ritardo, apparirà un ritratto critico di Federico Chabod, a cura di Delio Cantimori.

È morto a Forte dei Marmi il 16 settembre, alle ore 13, Leo Spitzer, filologo e linguista di grande rinomanza, premiato dall'Accademia dei Lincei. La morte ha colto l'insigne studioso all'improvviso; sono accorsi per rendergli gli ultimi onori il prof. Giovanni Maver, da Roma, suo amico da cinquanta anni, il prof. Luigi Russo, il prof. Benvenuto Terracini da Torino, e il prof. Cullé da Zurigo; era presente il figlio, venuto in aereo da New York. Il funerale non ha avuto luogo, per attenersi alla volontà testamentaria dell'estinto, il quale chiedeva di essere cremato, e che le sue ceneri fossero disperse al vento. — In uno dei prossimi fascicoli noi speriamo di poter dedicare un ritratto critico a tutta l'attività scientifica dello Spitzer. Per adesso ci contentiamo di dire che egli era nato a Vienna, nel febbraio del 1887, e aveva insegnato nelle università di Marburgo (1925-30), Colonia (1930-33), Istambul (1933-36), dal 1937 alla John Hopkins University di Baltimora. Fra le sue opere vanno ricordate: *Die Wortbildung als stilistiches Mittel exemplifiziert an Rabelais* (1913), *Aufsätze zur Romanischen Syntax und Stilistik* (1918), *Italienische Umgangssprache* (1922), *Stilstudien* (1928), *Romanischen Stil-und Literaturstudien* (1932), *Linguistics and literary history* (1948), *Essays in historical semantics* (1948). In italiano è apparso *Critica stilistica e storia del linguaggio*, presso l'editore Laterza, nel 1954.

RECENSIONI

AMBROGIO DONINI, *Lineamenti di storia delle religioni. Dalle prime forme di culto alle origini del Cristianesimo*, Roma, Editori Riuniti, 1960, pp. 315.

La storiografia marxistica è oggi in Italia più che matura: [1] essa ci ha dato la misura delle sue capacità attraverso i saggi di Alatri, Candeloro, Ragionieri, Manacorda che si sono occupati soprattutto dello Stato italiano. Con Sereni e con Donini si spazia attraverso periodi di storia più lontani e più vasti. Questo fatto e l'essere legata tale storiografia a un partito politico che non è certamente la D. C., dà fastidio a parecchia gente che arriverebbe sino a proscrivere dall'insegnamento scientifico universitario coloro che professano i principî metodologici del materialismo storico. Nella rivista *Civiltà Cinese* edita dall'istituto culturale italo-cinese L. Magrini trovo che un rettore dell'università di Pechino scriveva: « come è costume delle principali università del mondo, adotto la politica di tollerare tutto.... per quanto riguarda i professori, quello che conta è la loro dottrina ». Mi pare che la bella tradizione di tutte le *università del mondo* sia tramontata almeno in Italia se ha potuto sollevare un vespaio di insulse critiche la nomina del senatore Donini a professore di Storia del Cristianesimo in una Università della Repubblica. A nulla giova che il Donini abbia con questi lineamenti mostrato le sue ottime capacità espositive, didattiche e scientifiche.

Una storia della religione deve rispondere a queste domande: Esistono categorie astratte o tutto è nella storia? La religione è una categoria destinata al tramonto come le altre categorie storiche, schiavitù ad esempio? Lo storicismo immanentistico ha dato una risposta ormai uguale in tutte le sue forme. La religione ha una sua positività? Ogni religione è un tentativo di *evasione dalla paura* come giustamente intitola una sua storia della religione il Browne, che però intende parlare più della paura fisica che di quella morale e sociale. Come evasione dalla paura sociale, la religione suscita anche moti rivoluzionari, come ad esempio le eresie del Medioevo e la guerra dei contadini. Ad un altro quesito deve rispondere la storia della religione: come si è giunti al Cattolicesimo attuale? Come dal paganesimo greco-romano si è passati al Cristianesimo? Che cosa ha significato la reviviscenza del paganesimo nell'Umanesimo e nel Rinascimento? Per rispondere a ciò hanno importanza fatti che il Donini trascura: il sorgere del monachesimo; il papismo, il cristianesimo volgare (giustamente il Donini chiude il suo libro affermando che: « il cristianesimo si è ormai trasformato in un'altra religione »), il sorgere della libertà religiosa da posizione teologica e dalle contraddizioni della società monastica: la teocrazia, i dogmi mariani, le eresie, la chiesa nazionale ecc. tutta roba che il Donini trascura ma che il lettore curioso di certi problemi può ritrovare nel volumetto dell'Omodeo, *Religione e Civiltà* (Bari, 1948). Il Donini trascura questa parte (la storia cioè del paganizzarsi come diceva il Giannone del Cristianesimo), perché il suo interesse è tutto rivolto alle origini del Cristianesimo e

[1] Ma non direi che sia più che matura nel campo della critica e della storiografia letteraria! (N. d. D.).

alla etnologia religiosa. Per questo è fatta poca parte al buddismo, all'induismo e via dicendo.

Il principio di metodo del Donini che si può ricavare qua e là dalla sua opera è affermato chiaramente a p. 189 dove dice: « In realtà ci sono tanti cristianesimi quante sono state le forme fondamentali della società nei due ultimi millenni della storia degli uomini », cioè egli applica alla storia delle religioni il principio fondamentale del materialismo storico, quello cioè che non può essere revocato in dubbio, della struttura sociale che crea le idee che « vivono di vita indipendente, sviluppandosi al di fuori della realtà come ideologia per l'appunto, e non come fatti », p. 182.

Per questo principio storicistico il Donini rigetta il metodo naturalistico: perché le religioni possano essere risolte nei loro *miti* o nei loro *riti*: nel secondo caso si dà molta importanza all'opera dei sacerdoti (si ricordino le pagine molto belle dedicate al druidismo da Renan e dal Michelet); nel primo caso i miti possono essere spiegati o naturalisticamente o socialmente. Questo secondo metodo inaugurato in certa guisa dal Vico e dotato poi di precisione scientifica da Marx è quello che è gradito al Donini che ad esempio rifiuta la spiegazione naturalistica del diluvio universale e del concetto di redenzione che diventa ideologia della salvezza da concetto sociale (la *redemptio* « denota originariamente l'atto di uno schiavo che acquista la propria libertà »). La parte più svolta dal Donini è, come si è detto, quella relativa alla etnologia e alle origini cristiane; oltre alla cultura sociale ed economica, aiutano il Donini nella storia della religione l'etimologia e la semantica, ma a p. 79 comincia la vera *storia* della religione distinta secondo i vari tipi di società fino ad ora esistiti.

Per le origini cristiane il Donini ha qualcosa di nuovo da dire: egli infatti sfrutta molto bene la recente scoperta dei rotoli manoscritti del Mar Morto: « l'improvviso apparire sulla scena di un linguaggio troppo affine a quello cristiano almeno cento anni prima dall'inizio della nostra era ». L'organizzazione è tipicamente cristiana come cristiano è il santo Maestro di giustizia così che bene a ragione può dire il Donini che tali rotoli ci offrono finalmente « l'anello mancante nella serie degli eventi che hanno portato al sorgere del cristianesimo ». Alla stregua di tali conclusioni diventa vana ogni discussione sulla realtà storica di Gesù (nel Browne trovo lo spunto a p. 179 per la giusta osservazione che il primo falso del Cristianesimo consistette nelle genealogie di Gesù) e sulla leggenda cristiana creata nei secoli (p. 254). Così anche di alcuni riti del Cristianesimo il Donini mostra le origini storiche. Forse nel parlare dell'ambiente romano nel quale sorge il Cristianesimo non tiene troppo conto il Donini quale peste sociale fossero i liberti tra i quali si diffuse il cristianesimo.

Il libro è ricco di osservazioni *contemporanee*, tutte calzanti, come ad esempio quelle sul lavoro manuale e lavoro intellettuale contro il conformismo dell'odierna cultura italiana, sui rapporti tra morale e proprietà e via dicendo. L'impressione che lascia complessivamente il libro del Donini è che esso sia frutto non solo di larga e approfondita conoscenza dell'argomento, ma che sia anche scritto con la passione e un interesse che ravvivano la materia erudita.

GABRIELE PEPE

MARC BLOCH, *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1959, pp. XXIII-244.

Un libro di Marc Bloch costituisce sempre, anche in traduzione, un avvenimento culturale: lo furono, nel 1949, la *Società feudale* e, nel 1950, l'*Apologia della storia*; lo è, o dovrà esserlo, questo recente — almeno per i lettori italiani — *Lavoro e tecnica nel Medioevo*.

Non si tratta di un libro, nella sua forma esteriore, organico, ma di una raccolta di saggi, scritti in momenti diversi, dal 1928 al 1944 (?), e stampati tutti, salvo il primo, sulla gloriosa rivista del Bloch e del Febvre, gli « Annales d'histoire economique et

sociale ». I saggi, sei in tutto, riguardano sì, direttamente o indirettamente, il lavoro e la tecnica durante il Medioevo, ma il loro interesse, specialmente di alcuni fra essi, supera i limiti entro i quali sembrerebbe, dal titolo, che il libro fosse costretto: un titolo che (*rara avis!*) promette meno di quanto effettivamente il volume ci offre.

Mi spiego. Si guardi ad uno di questi scritti « Avvento e conquiste del mulino ad acqua ». Comincia come in sordina, con la storia esterna dell'invenzione: qualche ipotesi e qualche notizia sulle varie tecniche, attraverso i secoli, nell'arte di macinare i cereali; poi, il mulino ad acqua: dove e quando nacque, dove e quando si diffuse, l'importanza che ebbe nell'arricchimento del corredo tecnico dell'umanità. Questa, la parte introduttiva dello studio. Ma da questo momento (p. 59) esso si approfondisce e si amplia, fino a trasformarsi, da storia della tecnica, in vera e propria storia sociale. Il Bloch, secondo un procedimento a lui caro e da lui ripetutamente difeso e raccomandato (anche in questo volume, alle pp. 9-14), va alla scoperta di un problema: perché un'invenzione del I secolo a. C. deve attendere, per diffondersi effettivamente, il IV secolo in Italia, almeno il VII altrove? Insensibilità del mondo antico di fronte al valore della tecnica? Incapacità di capire quali vantaggi poteva arrecare? No certo: « Le civiltà greco-romane contavano troppi occhi pronti e troppi cervelli vivaci perché si possa negar loro il dono dell'immaginazione tecnica: si veda, del resto, l'ingegnosità spiegata, per esempio, nelle macchine per gli assedi o nel riscaldamento delle abitazioni » (pp. 60-61). Il fatto è, spiega il Bloch, che Roma avvertiva una ineliminabile necessità d'impiegare nella misura più vasta possibile il proletariato famelico che si agitava nelle sue strade e la folla di schiavi che vivevano nei grandi possedimenti d'Italia e delle province: lungi dal diffondere un'invenzione come quella del mulino ad acqua, il mondo romano si trovava costretto ad ostacolarne l'impiego. Essa si diffuse solo quando, verso la fine dell'Impero, « abbassamento generale della popolazione; restrizioni, in particolare, nel rifornimento di mano d'opera servile; tendenza infine, dopo la dissoluzione dei grandi raggruppamenti di schiavi nutriti direttamente dal padrone, a disperderne i componenti su appezzamenti staccati dal demanio » (p. 62) imposero di rivolgersi, per macinare i cereali, ad altre forze che non fossero quelle fornite fino allora dalle enormi masse di bestiame umano. Dall'interesse per la tecnica pura, il saggio è passato a quello per i rapporti della tecnica con la struttura sociale. E non è chi non veda quale importanza scaturisca dal fatto che il Bloch si sia posto ed abbia risolto un problema come quello da noi sommariamente riassunto: non foss'altro per rispondere, ancora una volta, a quanti si ostinano a pensare che l'evoluzione tecnica sia la causa determinante di una corrispondente evoluzione sociale; laddove è questa che determina quella, costantemente. Il che Marc Bloch sostiene in un altro di questi studi, quello sulle « Invenzioni medievali ». Riprendendo l'idea esposta a proposito del mulino ad acqua ed adattandola ad una nuova materia, egli afferma, documenti alla mano, che non è stata (come, miticamente, era sembrato al Lefebvre des Noëttes) la rivoluzione nel modo di attaccare i cavalli a sopprimere, permettendo un migliore sfruttamento dell'energia animale, la schiavitù, ma il declino di questa a provocare quella rivoluzione.

Due saggi, questi, intimamente legati fra loro, e in cui, perciò, si susseguono fitti i rimandi dall'uno all'altro. Non solo parlano di due conquiste tecniche che contribuirono a trasformare l'ambiente medievale; ma queste conquiste sono messe in relazione con uno stesso fenomeno sociale, la crisi della schiavitù, che, per il Bloch, ne fu la causa effettiva. Non ci si meraviglierà, perciò, che per comprenderli interamente e sicuramente sia necessaria la lettura dell'ultimo scritto compreso in questo volume: « Come e perché finì la schiavitù antica ».

Si sono nutriti dei dubbi sulla convinzione, propria del Bloch, che allo storico spetti come compito principale quello di scoprire e risolvere dei problemi; e li esprime il Luzzatto stesso nel suo saggio, introduttivo del volume, sull'opera storica del Bloch. Quanto a me, non saprei come condividerli. Porsi un problema significa scoprire delle

cause: e che cos'altro è la storia se non ricerca di cause, e, attraverso queste, ricostruzione di uno sviluppo? Nel caso particolare di questo studio sulla schiavitù poi, anche — e in buona parte — dall'essersi fedelmente attenuto a questo metodo, derivano la sua sicura impostazione e la sua eccezionale lucidità.

Quanti storici, per spiegare il declino della schiavitù, si sarebbero appagati d'indicare la forza liberatrice del Cristianesimo? Quanti, come il Lefebvre des Noëttes, non avrebbero invocato gli effetti rivoluzionari di una scoperta tecnica? Il Bloch non imbocca alcuna di queste comode strade senza sbocco. Quanto alle invenzioni tecniche, abbiamo già visto; e del Cristianesimo, egli riconosce che contribuì senza dubbio alla sparizione della schiavitù; tuttavia, per altri aspetti, egli aggiunge, la Chiesa cooperò a mantenerla in vita. Essa, che del resto rifiutò costantemente agli schiavi gli ordini sacri, mai si oppose alla schiavitù per se stessa. Al contrario: legittimandola come una punizione inflitta all'uomo dal peccato originale, essa sempre l'ammise. Dove, allora, cercare le cause effettive di un fenomeno tanto vasto quanto importante? La risposta è, come al solito, suggerita dall'impostazione di un problema: perché gli schiavi che, a partire dagli ultimi tempi dell'Impero, vanno riducendosi ad un numero sempre più piccolo, tornano in seguito, dal XII secolo, a popolare della loro umile presenza le case borghesi dell'Italia, della Provenza o della Catalogna? Il saggio nient'altro è che la soluzione di questo problema. Nessun aspetto della questione è lasciato in ombra. Trasformazioni economiche nello sfruttamento della terra e nell'organizzazione industriale; difficoltà nel rifornimento e nell'allevamento della carne umana; cause ideologiche; vicende linguistiche: tutto il Bloch prende in considerazione, tutto attentamente, genialmente direi, analizza e vaglia. E anche qui, inutile dirlo, si tratta di storia sociale.

Indugiare sugli altri due studi che si occupano di problemi particolari (« I paesaggi agrari » e « Il problema dell'oro nel Medioevo ») ci porterebbe ad osservazioni analoghe a quelle che già abbiamo fatto. Ma sarebbe ingiusto passare sotto silenzio il secondo dei due, il più bello, forse del volume: per la precisione e per la chiarezza con cui è condotto, e, soprattutto, per i risultati a cui perviene e per le prospettive che apre. Non è, afferma il Bloch, che in Europa, durante il Medioevo, venga a mancare l'oro: quella che viene a cessare è la monetazione aurea. Per capirne la ragione, non sono sufficienti le spiegazioni addotte da altri storici. La difficoltà nel rifornimento dell'oro; lo stato, sfavorevole all'occidente, della bilancia commerciale; la povertà dei principotti occidentali, hanno certo avuto il loro peso; ma la causa principale del fenomeno va cercata nella inadeguatezza della moneta aurea rispetto al volume esiguo degli scambi commerciali, che, quasi per intero, si svolgevano in un ambito regionale. Non per niente il rifiorire dell'economia commerciale provocherà — a partire dal secolo XIII, in Italia, prima, in Francia e in Inghilterra e negli altri paesi poi — il ritorno all'oro.

Qualche parola, infine, sul saggio introduttivo. Anteriore agli altri (fu pubblicato sulla « Revue de synthèse historique » nel 1928), esso si occupa di un problema di metodo. So bene che un metodo vale tanto quanto la persona che lo usa. Tuttavia, nella difesa che il Bloch fa in questo scritto (*Per una storia comparata delle società europee*) del metodo comparativo, io vedo qualcosa di più che una semplice difesa di uno strumento di lavoro: c'è, soprattutto, la difesa di un atteggiamento spirituale, una specie di professione di fede. Confrontare fra loro società lontane nel tempo e nello spazio, o, seppur diverse, collegate da simultaneità e somiglianza di sviluppo, può servire, come dice l'autore, a individuare problemi e a risolverli: e ce lo dimostra chiaramente quando introduce a mo' d'esempio, quella piccola e limitata ma suggestiva ed autentica monografia sul *vilainage* inglese e sul *servage* francese. Ma nel Bloch, l'esigenza di un metodo siffatto, scaturisce soprattutto dall'ansia, che egli dovette provare vivissima, di superare i limiti di un ristretto orizzonte nazionale, o, se si preferisce, di ogni residuo provincialismo.

E sullo stesso piano va collocata l'altra raccomandazione che egli fa in questo scritto, ma che ripete qua e là nel volume e un po' in tutta la sua opera: lavorare per *équipes*, confrontare i risultati ottenuti da ciascuno di noi con quelli offerti da altre discipline (la linguistica, l'arte, la letteratura) significa in fondo rifiutare il fascino facile ed illusorio della scoperta individuale. Significa, a ben guardare, rifiutare una concezione stantia dello studioso, rifiutarsi d'intenderlo come il genio solitario, che, proprio in quanto solitario, finisce inevitabilmente per costruire sulla sabbia.

MARIO MARTELLI

GIOVANNI MACCHIA, *Il paradiso della ragione*, Bari, Laterza, 1960, pp. 444.

In questo libro di Giovanni Macchia sono confluiti scritti che rispecchiano circa un ventennio di meditazione e di attività critica: essi non sono, senza dubbio, i soli frutti di questa attività, ma toccano quasi tutti gli argomenti e i problemi di cui si è occupato il Macchia. Questi problemi sono stati trattati separatamente e senza l'intento di giungere a una costruzione complessiva: ma i loro legami interni sembrano spesso evidenti allo sguardo di un lettore attento. Il Macchia precisa, in una breve *Avvertenza*, di aver osservato « crisi, affermazioni, cadute, restaurazioni dell'idea di ordine e di ragione » in « punti e momenti diversi » e, possiamo dire, su scala diversa; ora soffermandosi sul piano della storia della cultura o dei valori più generali della poetica, ora inserendosi sul piano particolare di un'opera o di un ritratto umano. Questa stessa varietà e ricchezza di prospettiva conferisce al libro la sua autentica fisionomia e ne determina la struttura organicamente disposta intorno ad alcuni principali centri di interesse.

Per comprendere le linee direttrici dell'indagine del Macchia occorre riferirsi al saggio introduttivo, *Libertà e ragione*: in questo saggio l'A. insiste sul significato simbolico che nelle lettere francesi assume il contrasto tra cartesianesimo e anticartesianesimo. In altre parole, gli appellativi cartesiano e acartesiano (o anticartesiano) possono essere adoprati, in senso lato, indipendentemente da una valutazione positiva dell'influenza di Descartes (o dell'ostilità contro Descartes): nel « dramma di Cartesio » si possono scoprire « i termini essenziali di un dramma ben più vasto ». Questo dramma consiste in una « eterna dialettica di opposti », per cui la letteratura francese, nei diversi momenti della sua storia, rivela una tensione incessante: alla ricerca di una norma (che si impone contro una condizione di apparente disordine che l'ha preceduta) succede il disgregamento e la distruzione di quella norma. La letteratura francese è insomma « una letteratura che sembra fare continuamente il processo a se stessa ». Questo atteggiamento comporta da un lato una continua possibilità di arricchimento, dall'altro il rischio della sordità e dell'incomprensione. Tutto ciò deve metterci in guardia contro la tendenza a isolare un aspetto, un momento storico (seppure grande ed illustre), e a vedere in esso (e in esso soltanto) i caratteri essenziali della letteratura francese. Le vicende della storiografia letteraria possono in questo caso risultare istruttive: come è noto, tutta una tradizione critica ha elaborato ed imposto quella che è stata chiamata la « leggenda del classicismo francese »: ma il progresso degli studi, negli ultimi decenni, ha ampiamente mostrato che la Francia « ha raggiunto la poesia anche attraverso vie sostanzialmente divergenti » da quelle del classicismo. Non solo la grande poesia rinascimentale e barocca non può essere adeguatamente intesa da un gusto più o meno consapevolmente dominato dalla poetica classica; ma persino all'interno del dominio del « classicismo » persistono elementi, o addirittura correnti, di irrazionalità e di dismisura. Contro ogni tenace sopravvivenza dei canoni classicistici, il Macchia ricorda che, se « si può affermare il segreto del proprio genio nella concentrazione », lo si può egualmente affermare « nella digressione, quasi nella dissoluzione » (è il caso di Diderot). Sulla base di questi principi, occorre valutare e rivalutare quella tradizione che il critico chiama « anticartesiana »,

una grande tradizione di molto anteriore alla « esplorazione d'ombra » che fu intrapresa dai Romantici.

Queste sono dunque le premesse generali di molte indagini critiche del Macchia. Fra i « centri di interesse » che è dato individuare nel suo libro, il più importante è forse costituito da quel gruppo di studi che sono riuniti col titolo complessivo di *La lotta per la ragione* (*Malherbe e l'ordine, La polemica sul « Cid », Il teatro della ragione, Il processo al teatro, Boileau e la « cattiva intenzione », I nani sulle spalle dei giganti*), e che trovano una sorta di prolungamento ideale nello studio intitolato *La crisi della ragione e la poesia alla fine del Settecento*. Dall'insieme di questi scritti scaturisce un'interpretazione e un disegno storico di quelle epoche che la storiografia letteraria francese suole definire preclassica, classica, neoclassica. Il Macchia traccia anzitutto un ritratto di Malherbe, e definisce il suo « amore del ragionevole e del verosimile », che lo indusse ad imporre alla poesia certi limiti, certe dimensioni obbligate. Liberare la lingua poetica « dal troppo e dal vano », dagli eccessi della lingua dotta e dello stile figurato, questo fu senza dubbio il principale intento del Malherbe grammatico e maestro dell'arte. Ma « i suoi versi si disponevano come una bellissima prosa rimata », e il suo magistero conduceva a una sorta di analogia sostanziale fra poesia e prosa, non impedita ma anzi accentuata dall'esasperato lavoro di lima, volto a dissipare ogni ombra di oscurità e di imperfezione: « .... ambedue [la prosa e la poesia] non dovevano affermare che un loro ordine, quale protezione e difesa contro le illogicità, le contraddizioni, le incoerenze, il vano gioco delle antitesi e delle trasposizioni ».

Il saggio intitolato *Il teatro della ragione* presenta l'argomento centrale a cui affluiscono o da cui si diramano queste indagini. Il Macchia osserva come al teatro sia necessario « un vasto retroterra culturale »: al teatro francese « classico » questo retroterra fu assicurato dalla preesistenza di tradizioni letterarie varie e ricchissime (« letteratura morale, oratoria, poesia lirica, romanzo ecc. »), in modo che esso fu « quasi come una meravigliosa forma sorta dalla fusione di tutte le altre ».

Ma proprio la tradizione di Malherbe (con l'elaborazione di uno stile chiaro, ordinato, energico; con la ricerca di qualità « più oratorie che poetiche ») contribuì a preparare una tale forma di poema drammatico: si può quindi « affermare che la poesia lirica trovò la sua naturale espansione nel teatro ». Il Macchia insiste sul carattere unico di questo teatro così « diverso da quello di tutti gli altri paesi » (e quasi altrettanto lontano dal teatro greco che dal teatro elisabettiano), ed esamina alcune delle convenzioni che ne condizionano la struttura: particolarmente notevoli le sue osservazioni sulla funzione dell'unità di luogo: quando essa è rigidamente rispettata (e lo è quasi soltanto da Racine), il luogo dove si svolge la scena è effettivamente un luogo delimitato nello spazio, non una città né un palazzo, ma una stanza, che si identifica agli occhi degli spettatori con il palcoscenico. Questa estrema ricerca della verosimiglianza, unificando il luogo dell'azione, unifica in certo senso la finzione teatrale, in quanto richiede allo spettatore una unica concessione sostanziale, che consiste nel supporre la scena come luogo dell'azione. Tuttavia tale luogo non conserva una consistenza e una ubicazione « reale », ma diviene un luogo astratto, uno scenario bianco: « Quella stanza — come il famoso *cabinet solitaire* di Titus nella *Bérénice* —, più che un luogo reale, è una cellula, un'astrazione che non sta né in cielo né in terra, ove si svolge un dibattito assoluto di sentimenti ». Il teatro classico francese, nel suo sforzo di rimanere fedele a una verosimiglianza ideale (per cui è simile al vero ciò che è conforme a certi principî determinati), elimina ogni legame apparente con i costumi, con la vita dell'epoca: « la dignità tragica dissolve tutto ciò che il personaggio ha d'intorno, per situarlo nella sua solitudine, e contrarlo negli spasimi della passione ». Ciò spiega anche l'apparente paradosso a cui allude il Macchia, spiega come questo teatro « impopolare » abbia avuto una « vita universale »: quantunque intimamente legato a una certa visione dell'uomo (e dell'uomo nel mondo), il teatro classico francese ha ridotto, e quasi annullato, quel margine di significati che in un'opera risultano

normalmente accessibili ai soli contemporanei (e che gli storici della letteratura cercano laboriosamente di « restituire »).

Nel saggio su Boileau il Macchia si occupa anzitutto delle « controversie » della critica sulla posizione e sulla funzione storica di Boileau. Da un lato esiste una tradizione, avallata dall'autorità di Sainte-Beuve, secondo la quale il Boileau « controllore generale » del Parnaso sarebbe stato la guida, il consigliere autorevole, il « giudice impeccabile » dei maggiori poeti della sua epoca. Alla critica moderna questa tradizione non è apparsa, nelle sue grandi linee, conciliabile con i fatti e con la cronologia: essa appartiene alla leggenda, piuttosto che alla storia, del classicismo francese. Il Macchia riconosce in Boileau « l'orgoglio satanico del retore, che avendo in mano una dottrina dell'arte, crede che la poesia nasca da quelle regole »; e non solo gli rimprovera di aver negato (con i suoi contemporanei) la continuità storica della letteratura francese, ma pone in evidenza come anche la sua comprensione dei grandi poeti del tempo sia stata in certi casi timida e limitata. È il caso dell'ultimo Corneille, di La Fontaine, dello stesso Molière: a Boileau l'arte di Molière sembra « contaminata dalla farsa », ed egli condanna in lui l'autore di teatro « buffonesco, vivo, scintillante; legato ancora alla commedia dell'arte ». In sostanza il Macchia considera l'*Art poétique*, piuttosto che come un'espressione formatrice della poetica « classica », come la codificazione di quella poetica, come la premessa e la preparazione di una tradizione classicista destinata a una vita lunga e tenace nella cultura francese. Tuttavia la posizione di Boileau nella *Querelle des Anciens et des Modernes* risulta assai complessa: l'autore dell'*Art poétique* era stato « in parte responsabile di questa corsa della poesia verso la certezza, nella luce della ragione e delle regole » (nel caso di Boileau non si trattava, è vero, di una ragione « filosofica », ma di una sorta di *bon sens*, di facoltà di comprendere e giudicare « secondo l'uso della ragione »): eppure, di fronte ad applicazioni ben più radicali della « ragione » alle lettere, egli reagì, e la reazione lo condusse a prendere le parti della poesia, a difendere la lirica di Pindaro, « a veder chiaro negli stessi fatti della poesia ». Il Macchia pensa che « a creare la concezione dei moderni » sia stata « la stessa poetica classicistica », che la mentalità dei « moderni » sia stata conformista, dominata dall'ammirazione per una grande (e recente) « letteratura imbevuta di classicismo ». Occorre tener conto di queste inclinazioni del gusto dei moderni: ma la grande novità della *Querelle* (come il critico osserva altrove) consiste nell'« affermazione dello spirito cartesiano » in un campo che non era stato contemplato da Descartes, ma che i moderni non considerarono estraneo al metodo cartesiano (e all'*esprit géométrique*). La letteratura fu insomma « convogliata nella grande corrente del progresso scientifico », di un progresso che i moderni più estremisti pretesero di estendere all'arte e alla morale.

Circa un secolo più tardi il Macchia può parlare di una « crisi della ragione »: nel saggio *La crisi della ragione e la poesia alla fine del Settecento* alcune prospettive generali si delineano e si precisano. Dopo aver negato che la sensibilità sia di per se stessa « uno dei caratteri essenziali del periodo » preromantico, il critico avverte l'esigenza di « caratterizzare [....] la nuova forma di sensibilità quale si viene determinando » (e distingue quindi nettamente la sensibilità dei preromantici da quella del primo Settecento). Nel perdere « la presenza reale di sé nel proprio tempo », l'uomo diviene cosciente di un divario fra le esigenze più profonde della sua natura e le forme storiche ed attuali della civiltà: pertanto « si comincia ad amare tutto ciò che respira la decomposizione, la rovina e la morte della civiltà ». Come nota felicemente il Macchia, il « senso frivolo e piacevole del presente si tramutò in orrore del presente.... »: questo stato d'animo favorì la rinascita della poesia, preparò la poesia di uno Chénier. Rifiutando la convenzionale antitesi preromanticismo-neoclassicismo, il critico afferma che i due movimenti « partecipano di una assai simile disposizione spirituale [....], di quella solitudine dell'animo che ha provocato ormai una frattura con il presente ». Il mondo dell'antica Grecia e il mondo delle origini esercitano un fascino analogo su una fantasia che si rivolga al

passato (a un passato ideale e poetico): e il poema epico concepito da Chénier, *L'Amérique*, attesta che il suo « classicismo » non era in contrasto col « primitivismo ». La poesia di Chénier non è un « gelido regno dell'ordine »; è una poesia penetrata di vita, che non si limita a contemplare splendide e lontane apparenze, ma esprime con vigore, e talora « drammaticamente », gli ideali del tempo.

Una particolare attenzione merita anche, in questo volume, una serie di saggi dedicati al romanzo, da Mme de La Fayette a Stendhal: essi sono preceduti da un saggio sull'influenza del *Cortegiano* in Francia, intitolato *La scuola della dissimulazione*. Il Macchia ritiene che proprio il carattere astratto di questo trattato abbia contribuito a rendere applicabile il modello ideale del « Cortegiano » a circostanze e ad ambienti diversi. In Francia un simile ideale prende corpo, acquista un contenuto: si accentua « il valore pratico di questo libro che non ne aveva nessuno ». Un ideale « platonico », estraneo alla realtà storica e politica, si trasforma in un ideale sociale e mondano, diviene scuola non tanto di perfezione morale quanto di « dissimulazione ». Questa nozione di « dissimulazione » si ritrova nel titolo (*Dissimulazione e romanzo*) con il quale sono raccolti gli scritti su Mme de La Fayette, su Crébillon fils, su Laclos. Il Macchia osserva come *La Princesse de Clèves* penetri profondamente « nelle incerte regioni del cuore », in « una realtà che si era abituati a contemplare un po' da lontano, dalla platea, nella luce del palcoscenico, sotto le maschere di nomi mitici e venerandi, o sotto la forma della gelida asserzione e della massima morale ». Nel romanzo di Mme de La Fayette il personaggio « veniva seguito anche nei silenzi della sua stanza, quando, solo di fronte a se stesso non può più mentire ». Sotto il velo della *bienséance* traspariva il volto della passione, una passione umana ed eroica insieme: e il romanzo si svolgeva su piani diversi, teneva conto della verità e del pretesto, della convenzione e del sentimento. Con *La Princesse de Clèves* si affermava pertanto una letteratura narrativa « piena di suggestive inibizioni (fossero anche preparate in nome di morale) ».

Occorre infine segnalare nella nostra rassegna (la quale ovviamente non può essere completa) che oltre un terzo del *Paradiso della ragione* è consacrato alla letteratura dei due ultimi secoli. Questa parte del libro contiene un gruppo di scritti su Baudelaire (*Situazione del critico, La situazione del poeta, Baudelaire e i « progetti »*) che sono qui raccolti con il titolo complessivo *La misura di Baudelaire*, e che sono assai più di un'appendice ai noti ed importanti studi del Macchia su Baudelaire; ma contiene anche scritti su Constant, Chateaubriand, Stendhal, Valéry, Gide, Radiguet (si ricordi un bell'articolo su Proust e Vermeer, *Proust e la sfinge Vermeer*). Lo studio su Valéry offre uno degli esempi più lucidi e più felici della critica del Macchia. Egli penetra in questo « universo disabitato dalle passioni, ridotto ad uno schematismo essenziale » per mostrare come in esso anche la poesia sia divenuta « una zona di esperienza ». Il poeta Valéry compì una serie di esperienze su quelle che gli sembravano le possibilità indefinite della « forma »: ma per Valéry la forma deve essere nettamente distinta e separata dal pensiero, dalla vita dello spirito, « potenza di trasformazione sempre in atto ». Il critico definisce acutamente questa posizione bergsoniana di Valéry: « Le eccellature e le correzioni segnano i momenti di questa ideale crisi del linguaggio, e si affatica inutilmente a diventare pensiero puro. La stessa esigenza dell'assoluto è minata dal possibile.... ».

Concludiamo osservando che questi saggi (non solo per la scelta delle opere e degli argomenti, ma anche per il loro disegno generale, per i problemi che pongono e che sviluppano) riflettono la formazione e il potere formatore di un critico e di un maestro che, nel campo della letteratura francese, ha segnato a se stesso e ai suoi allievi una via, ha tracciato un ampio quadro di ricerche. Ma la dottrina che è alla base di questo libro non impedisce che esso risulti accessibile al pubblico colto: liberate da ogni apparato, da ogni pesante impalcatura, le pagine del Macchia posseggono una loro sobria e sottile eleganza, una sicura qualità di stile.

ARNALDO PIZZORUSSO

Mario Bonfantini, *Stendhal e il realismo* (*Saggio sul romanzo ottocentesco*), Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 220.

L'autore riprende in questo volume le ricerche stendhaliane che già aveva avviato in un saggio del suo *Ottocento francese*, in una assai notevole e acuta introduzione ad *Armance*, *Lamiel*, *Racconti e novelle*, e nel suo contributo alle *Journées stendhaliennes internationales de Grenoble* del maggio 1955. Ne è uscito un libro quanto mai anti-accademico, di tono volutamente bonario, ma avvincente e fitto d'idee. Nel capitolo d'apertura il Bonfantini nota a ragione che non solo « la vita in realtà si impara dai libri », ma che « libri », dall'800 in poi, vuol dire romanzi. Ed è un fatto che il romanzo, nella veste in cui si è presentato per un secolo, rappresenta qualcosa di nuovo nella letteratura: qualcosa di ibrido e pure di perfettamente riuscito, forma d'arte e di poesia ma insieme strumento per esprimere in modo non più implicito ma esplicito un pensiero e una esperienza di storia. (Basti pensare alla traducibilità del romanzo, di questo romanzo, che non si riscontra in nessun'altra forma della poesia). Ne consegue che la critica del romanzo moderno non potrà mai essere condotta con frutto nel puro ambito dei valori estetici: altro è discorrere della lirica, moderna o d'ogni tempo, esperienza di vita bensì ma esperienza « intima » come dice il Bonfantini, altro è discorrere di un romanzo che è « esperienza esterna, cioè di vita associata ». In sostanza si protrae nei riguardi del romanzo moderno la « querelle » assai vecchia che ebbe origine dal romanzo storico; ed era inevitabile, visto che il romanzo moderno si caratterizza come storico-contemporaneo. Sta il fatto che in esso « non si tratta soltanto di ' realtà fantastica ', bensì di vere e proprie *informazioni* o *nozioni* »; in altri termini, che esso contiene una carica non soltanto emozionale e, appunto, fantastica, ma anche razionale e storica senza la quale non sarebbe quello che è. Nella nascita di siffatta forma di romanzo — che l'A. distingue con cura, in un rapido *excursus*, dalle precedenti — il Bonfantini assegna la priorità a Stendhal su Balzac (era questo appunto l'argomento della sua comunicazione alle *Journées* di Grenoble): e crediamo con piena ragione, quantunque il problema meriti di essere approfondito e l'intera questione dei rapporti fra i due scrittori vada ripresa, come notava recentemente il De Cesare. Più precisamente, si tratta di stabilire se oltre che di priorità si può parlare di diretta e determinante influenza: e qui, se pur riteniamo con l'A. che il Bardèche abbia decisamente esagerato dimenticando *Armance* fra le opere che possono aver contribuito alla « nascita » di Balzac nel '29-'30, e riducendo a proporzioni insignificanti l'influsso di *Le Rouge et le Noir* sull'opera balzachiana posteriore, pensiamo che una ricerca più minuziosa e insistita sia necessaria per dare una risposta sicura. Ma la priorità è indiscussa, e non si tratta di cosa di poco conto: « Stendhal aveva compiuto così.... » — sottolinea l'A. a p. 50 — « la più importante innovazione letteraria del secolo ». E non è solo cronologica, ma anche ideale: il Bonfantini rivendica — contro l'Auerbach e il Lucàcs — la superiorità del realismo stendhaliano su quello balzachiano, in quanto realismo critico, o storicistico, o semplicemente storico (che è forse la definizione migliore); mentre esprime più d'una riserva sull'immagine che di tale realismo si può ricavare dalle pur preziose ricerche di Claude Liprandi, e dalle ben note e penetranti pagine di Aragon.

E sulla validità di Stendhal interprete di storia, sulla profondità del suo senso storico, di cui l'A. dà esempi acutamente scelti, ci trova certo pienamente consenzienti: è verissimo, e questo libro ne è una dimostrazione assai convincente, che raramente come nell'opera stendhaliana una società ha avuto così lucida e precisa coscienza di se stessa nella sua storia. Non così quanto alla svalutazione, che ci sembra invero — ce lo conceda l'A. — un po' sbrigativa, della filosofia classica tedesca. Cancellarla con un tratto di penna (il che coinvolge tra l'altro la serie Hegel-Marx e le diramazioni più recenti, Croce e Gramsci in primo luogo) equivarrebbe a ripetere l'errore — errore

in gran parte premeditato, s'intende — commesso dallo storicismo romantico nei riguardi dell'illuminismo. Che poi una filosofia a più alto livello sia nata proprio in una nazione tanto più arretrata, e pericolosamente priva di quei fermenti illuministici che aveva accuratamente ucciso nel suo seno (con le conseguenze che tutti conosciamo), questo è un altro discorso: ma quella tappa non ci pare si possa così facilmente sopprimere. Una tappa, poi, che Stendhal in realtà non ebbe mai occasione di rifiutare, perché non la conobbe, nemmeno nelle sue prime fasi: le sue puntate contro la « filosofia tedesca » si basano solo sul *sentito dire*, e sul suo buon fiuto che gli faceva respingere lo spurio pensiero di Cousin. Che in Germania abbia avuto contatti con l'opera kantiana, lo escluderemmo; tutto quel che ne sa, a nostro avviso, gli viene da briciole di Ancillon, di De Gérando, del suo Tracy, mentre dello stesso Villers non conosce altro che la storia della Riforma; e non è necessario ricordare che Schelling diviene Steding sotto la sua penna.

D'altra parte, è certamente vero che l'ideologia contiene assai più di quanto finora le abbia concesso la cultura ufficiale, e merita uno storico più aggiornato e penetrante del Picavet; verissimo che il pensiero degli ideologi ha meritato di costituire in parte il supporto d'un mondo culturale ricchissimo e vivo come quello di Stendhal. Tuttavia pensiamo che non convenga esagerare, né dimenticare la « stanchezza » insita in quel pensiero. L'ideologia vale in quanto eredità del grandioso moto illuministico, ben altrimenti vitale in verità; ne costituisce un riflesso attenuato e privo in gran parte del suo mordente, non per colpa d'altri soltanto, ma per colpa sua, perché non era più sorretto dall'esplosiva volontà di liberare una buona volta gli uomini — tutti gli uomini — da cui era animata la borghesia del Settecento francese, e dall'emozionante sensazione di poter ormai dominare la storia e « progettare » il futuro. Rappresenta la parte di quella borghesia — esigua ma nobilissima parte, in verità — che era rimasta fedele agli antichi ideali; ma la spinta travolgente si andava ormai esaurendo da sola. Per la maggioranza l'orizzonte si andava chiudendo: ormai si sapeva dove conducevano le strade aperte dai padri illuministi, ed erano mete poco allettanti. L'eroica fedeltà di Stendhal si protrasse assai a lungo, ma lo stesso Bonfantini accoglie le riserve del Benedetto quanto alla *Chartreuse*, e riconosce che con *Lamiel* si è in una nuova fase, quella della sterile rivolta, che avrà poi tanta fortuna. C'è di più (e ci riferiamo ancora, implicitamente, al Benedetto): la *Chartreuse* segna un passo indietro, la ricaduta dal romanzo storico-contemporaneo in direzione del romanzo storico *tout court*; ossia, il tentativo di sfuggire alla stretta della storia per evadere nel sogno, in un mondo in cui almeno pochi privilegiati potessero restare immuni dalla *réalité rugueuse*. Neanche il più nobile, il più alto rappresentante della borghesia francese sa ormai guardare in faccia la realtà.

Ma queste nostre obbiezioni non infirmano, bensì confermano la ricchezza del libro di Bonfantini, e la sua capacità di stimolare le idee nelle più diverse direzioni. C'è solo da augurarsi che l'A. voglia ampliare l'indagine in una veste diversa da questa, volutamente e dichiaratamente divulgativa, sviluppando così molte idee interessanti che restano spesso appena accennate.

ALBERTO CENTO

LIBRI RICEVUTI

LIDIJA ALEKSEEVNA AVILOVA, *Cechov nella mia vita*, Milano, Lerici, 1960, pp. 141. — I caratteri essenziali della storia di un amoroso incontro in un racconto magistrale.

ROLAND H. BAINTON, *Lutero*, prefazione di Delio Cantimori, Torino, Einaudi, 1960, pp. XXXI-379.

GIOVANNI A. BIANCA, *Il cinema e il problema estetico*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, pp. 232. — Dello stesso autore, nella stessa collana « Biblioteca di cultura contemporanea » dell'editore D'Anna, *Il cinema l'attore e il rapporto arte-vita*, 1960, pp. 225.

BRADFORD A. BOOTH, *Anthony Trollope*. Aspects of His Life and Art, Londra, Edward Hulton, 1958, pp. XI-258. — Il Booth è lo studioso che più di ogni altro si è occupato dell'opera trollopiana, e quindi il suo libro è poggiato su una conoscenza estremamente approfondita dello scrittore vittoriano, la cui « fortuna » sta diventando, in questo ansioso Novecento, sempre maggiore. Il lavoro, come scrive lo stesso Booth, vuole considerare soltanto alcuni aspetti del problema trollopiano; in particolare, vuole esaminare « prima, in che modo la concezione del mondo di Trollope determinasse la natura della sua narrativa, soprattutto quella delle due aree sociali che stimolarono più fruttuosamente la sua fantasia — quella clericale e quella politica; secondo, in che modo le tradizioni e tecniche narrative del primo Ottocento, da lui accettate, influissero sul suo uso degli elementi della narrazione ». Se dunque, nella prima parte, il Booth esamina le convinzioni religiose e politiche di Trollope, e il loro riflesso nei numerosi romanzi da lui dedicati a quelle « aree sociali » (romanzi tra i quali è da annoverare la serie dei *Barsetshire Novels*, che costituiscono il capolavoro dello scrittore), nella seconda studia, con altrettanta serietà e perspicuità, il rapporto tra Trollope e l'arte del romanzo. È proprio in questa seconda parte che risiede l'interesse maggiore del volume, e ciò in quanto si tratta d'una materia studiata poco e comunque sempre in superficie. Se altri critici s'erano accontentati di desumere il « metodo » trollopiano dalle indicazioni che lo scrittore stesso forniva nella sua celebre *Autobiografia*, il Booth va assai più a fondo e usa ogni possibile fonte, sia diretta sia indiretta. Il ritratto che alla fine ci consegna è quello d'un romanziere che era sì lontano dalla devozione al *mot juste* d'un Flaubert o d'un James, ma che era tuttavia, anche stilisticamente, oltre che moralmente, e socialmente, consapevole molto più di quanto non si sia soliti pensare. « Leggendo Trollope », conclude il Booth, « si pensa raramente allo stile. Ma ciò *non* avviene perché Trollope non ne abbia.... Avviene, piuttosto, perché, senza pirotecnica verbale, egli ha abbastanza talento per far sì che la sua storia si muova scorrevolmente.... È un risultato stilistico minore, indubbiamente, il risultato d'un romanziere viaggiatore, ma, a differenza di alcuni esempi di prosa più spettacolare, ha ben resistito all'usura di generazioni di attenti lettori ». (AGOSTINO LOMBARDO).

CESARE BRANDI, *Canaletto*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 205, con 12 t. in nero.

GIUSEPPE BUFALARI, *La masseria*, romanzo, Milano, Lerici, 1960, pp. 340.

MANLIO CIARDO, *Scienza e mito nella dottrina di Carlo Marx*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, pp. 260.

ENRICO CARRARA, *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Raccolti a cura di amici e discepoli, Torino, Bottega d'Erasmo, 1959, pp. XXXVI-372. — Si annuncia questo volume miscellaneo di scritti di Enrico Carrara, compianto titolare della cattedra di letteratura italiana nella Facoltà di Magistero dell'Università di Torino, raccolti per iniziativa della famiglia dello scomparso e con l'adesione della Facoltà di Magistero, in occasione del primo anniversario della sua morte. I saggi sono preceduti da una *Bibliografia degli scritti*, che va dal 1896 al 1955, redatta da Gennaro Barbarisi. Si sono volute adunare, in questo volume, le pagine più significative e acute del Carrara, quelle sul Petrarca, sull'Umanesimo e sul *Furioso*. Eccone l'indice: *L'Epistola « Posteritati » e la leggenda petrarchesca*; *La leggenda di Laura*; *Sulla soglia dell'« Africa »*; *Le « antiquis illustrioribus »*; *Gli « improvvisi » del Petrarca*; *Le vestigie bucoliche di Coluccio Salutati*; *Umanesimo spiritualizzato*; *Dall'« Innamorato » al « Furioso »* (*Niccolò Agostini*); *Alcune « storie » del Furioso*; *La storia di Olimpia*; *La storia di Isabella*.

Francesco Collotti, *Sul concetto del diritto e il problema dei rapporti tra morale e diritto*, estratto dal volume *Studi in onore di Emilio Crosa*, t. I, Milano, Giuffré, pp. 541-556, 1960. — È un saggio importante, dove si ammira l'acume filosofico e al tempo stesso l'esperienza giuridica del Collotti, troppo presto rapito agli studi e vivamente rimpianto da tutti.

Piero Gobetti, *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1960, pp. LI-1095. — Questo è il primo dei volumi delle « Opere complete » di Piero Gobetti; usciranno prossimamente gli *Scritti storici, letterari e filosofici*, e infine un terzo volume, con gli *Scritti di critica teatrale*. Riferiamo su questo primo volume l'esatto giudizio di un valentissimo storico, Nino Valeri (da *La Nazione*, Firenze, 27 agosto 1960): « Quanto abbia giovato, sul piano delle effettiva battaglia politica di allora, questo idealistico martellamento all'intransigenza, che minacciò, in qualche momento, di dividere le esigue forze della opposizione, può essere (ed è stato) motivo di discussione. Oscuro appare anche il piano storico-profetico d'una rivolta autonoma, « liberale », della classe lavoratrice, aiutata dalla borghesia intellettuale di punta, a sua volta richiamata ed energicamente spronata da Gobetti. Era, difatto, il disegno di una mediazione tra comunismo e liberalismo, intorno alla quale Gobetti stesso oscillò senza mai praticamente abbandonare la sua romantica solitudine di capo: diciamo pure, la prometeica volontà di segnare, e, insieme, di condurre personalmente avanti il cammino della storia. Ma è anche certo che negli anni oscuri della dominazione fascista, il richiamo alla sua pessimistica e insieme sorridente intransigenza — al « non mollare », se non per il presente, almeno per l'avvenire, lanciato sovente nel nome di lui (oltre che dei suoi compagni di battaglia, da Salvemini a Ernesto Rossi a Carlo Rosselli) — segnò la forza vitale delle sue idee. Le quali parvero trionfare nel periodo della Resistenza, allorché sembrò delinearsi negli effetti una forma di « rivoluzione liberale », in cui si incontrarono e si fusero tutti i partiti antifascisti, uniti dalla volontà di abbattere la tirannide, e di creare, sulle rovine di essa, durevoli istituzioni libere ». Noi torneremo su Gobetti, quando la pubblicazione dell'opera sarà completa, dedicandogli un saggio complessivo. (L. R.).

Benedetto Croce. *Pagine sparse*, seconda ediz. interamente riveduta dall'autore, Bari, Laterza, 1960, voll. 3, pp. 558, 546, 628. — Il primo volume si intitola « Letteratura e cultura », il secondo « Biografie, storia napoletana, schermaglie per varia occasione, ricordi di vita ministeriale, questioni del giorno, documenti storici », il terzo « Postille, osservazioni su libri nuovi ».

Nemi D'Agostino, *Ezra Pound*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1960, pp. 177.

William Cecil Dampier, *Breve storia della scienza*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 248.

Emilio De Marchi, *Grandi romanzi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1960, pp. 1146.

Nicola Di Girolamo, *Albert Camus uno e due*, Siena, Maia, 1959, pp. 155.

Anthony Eden, *Memorie, 1945-57*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 723.

Eschilio, *Orestiade*, versione di Pier Paolo Pasolini, Torino, Einaudi, « Quaderni del T. P. I. », 1960, pp. 235.

Alfonso Errichelli, *Profilo di Toulouse*, Venezia, Ongania, 1960, pp. 50.

Luigi Ferrante, *Rosso Di San Secondo*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 143. — È un diligente studio su Rosso Di San Secondo, scomparso tre anni fa. È ricco di documenti poco noti in genere, e di fotografie, che ci fanno vedere Piermaria Rosso nei suoi esordi, anche di studente a Caltanissetta, e poi nel suo ambiente familiare. Forse andavano più controllate le notizie familiari, perché qualcuna lascia perplesso un po' il lettore, specialmente quelle sulla madre dello scrittore. Chi scrive queste righe è stato compagno di scuola di Gabriele, il terzogenito della famiglia Rosso Di San Secondo a Caltanissetta, e ne serba dolcissimo ricordo. (L. R.).

Marcella e Maurizio Ferrara, *Cronache di vita italiana 1944-1958*, Roma, Editori Riuniti, 1960, pp. 505, illustrato.

I Figli della Luna, racconti dei Pellerossa a cura di Roberto Bosi, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 74. — In questa stessa « Biblioteca delle silerchie » sono apparsi recentemente: Kafka, *Preparativi di nozze in campagna*; N. S. Krusciov, *Coesistenza e Vertice*; Tommaseo, *Il supplizio d'un Italiano in Corfù*.

Francesco Gabrieli, *Abbozzi e profili*, Sapri, Edizioni de « Il centro librario », 1960, pp. 126.

Giuseppe Giacalone, *La poetica del rinascimento italiano*, Trapani, Vento, 1960, pp. 107.

Marcella Gorra, *Manzoni. Storia della critica*, Palermo, Palumbo, 1959, pp. 188. — Sebbene noi non si sia entusiasti di questo genere di studi, che vengono assumendo una forma elefantiaca, mentre per la storia della critica bastano cinque o sei pagine, e sempre come introduzione ad uno scrittore che si viene poi esplicando e giudicando criticamente, dobbiamo fare eccezione per questo volume della Gorra, che è un'assai valente studiosa di letteratura italiana, e che naturalmente segue un po' la corrente, per quelle necessità pratiche che non mancano mai nella vita di uno studioso. Essa però ha fatto un buona storia della critica intorno a Manzoni. Ha incominciato col parlare dei contemporanei, « Primo impressioni e primi problemi »; poi ha insistito

su « Motivazioni e accentuazioni della critica dei contemporanei ai *Promessi sposi* », e infine giunge al De Sanctis, a cui dedica uno dei capitoli più felici. Un quarto capitolo è « Una nuova problematica nella critica manzoniana: dal D'Ovidio al Croce ». Nessuno vuole insultare alle stanche ceneri del D'Ovidio, ma a noi pare che quella del D'Ovidio sia stata una critica da grammatico, e da determinista, mentre con quel la del Croce, nonostante tutte le sue limitazioni, dovute al suo sistema filosofico, a quella distinzione talvolta un po' rigida, in ogni modo dialetticamente fiacca, tra poesia e non-poesia, non si può davvero istituire alcun confronto né porre alcuna vicinanza. Taceremo del capitolo quinto, dove la gentile autrice fa molta parte alla nostra interpretazione di Manzoni. Invero, se è lecito qui fare una dichiarazione pubblica, io, più che al mio saggio critico del '46, *Manzoni poeta an orator?*, e alla Prefazione ai *Promessi sposi*, del 1934-'35, tengo molto di più al mio commento fatto a piè di pagina. Il Momigliano, che era il Momigliano, mi disse che era una grossa fatica, dalla quale lui si era sempre ritratto con spavento; e su per giù lo stesso mi ripeté il Croce. Sarà che gli autori amano di più ciò che è costato a loro maggior lavoro. Ma qui non si tratta nemmeno della fatica, ma si tratta di quella propedeutica, che io applicavo a me stesso, per uscire fuori dagli schemi crociani. Il solo modo di liberarsi da quelli schemi, era quello di interpretare punto per punto. Però avrei dato maggiore rilievo anche a Michele Barbi, il quale non era quello che si dice il puro filologo, come si perpetua nella mente di molti esteti, ma era un lettore acutissimo. Vi par nulla che il Barbi abbia potuto scoprire una ventina di errori di stampa nel testo, lasciati dallo stesso Manzoni? Vi par nulla che il Barbi abbia potuto fare giustizia di tante osservazioni e chiose sbagliate di molti manzonisti? La Gorra in questo caso doveva fare un'eccezione, e doveva insistere, a nostro parere, su questo particolarismo e degli studi miei, e degli studi del Barbi, come degli studi di altri manzonisti, che hanno preferito chiosare, anzi che generalizzare. Ma ci rendiamo conto che non era facile riassumere in forma sintetica questo lavorio sparso. Eppure il Barbi ci riusciva benissimo. Gli studi italiani hanno bisogno di vincere ogni forma di genericismo, e solo allora sono utili e memorabili gli studi di storia della critica. (Luigi Russo).

Alistfe Kershaw, *Storia della ghigliottina*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 190.

Angela Maria Jacobelli Isoldi, *G. B. Vico. La vita e le opere*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 495.

Lorenza Maranini, *Visione e personaggio secondo Flaubert (ed altri studi francesi)*, Padova, Liviana Editrice, 1959, pp. 187.

Marsilio da Padova, *Il difensore della pace*, a cura di Cesare Vasoli, Classici UTET, Torino, 1960, pp. 757. — Opera curata con molta intelligenza e preparazione storica.

Maria Teresa Messori Roncaglia Mari, *Il Passo del Muraglione*, Padova, Amicucci, 1960, pp. 243. — È un romanzo, a sfondo autobiografico, di un'autrice già nota per una assai notevole attività, specialmente di versi.

Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Gabriele Fantuzzi, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 845. — Dopo l'edizione di Dante Isella, molto pregevole, abbiamo ora questa del Fantuzzi, tipograficamente assai nitida. I propositi del Fantuzzi sono stati molto seri, volendo egli col suo lavoro favorire quella conoscenza della letteratura dialettale che dal Seicento ai giorni nostri ha acquistato una grande importanza per la nostra storia letteraria. Giustamente il Fantuzzi lamenta che nelle storie letterarie, « per quanti sforzi abbiano fatto il Momigliano prima, Flora e Sapegno poi », sul Porta sempre gravasse il preconcetto di quanti si infastidiscono al solo sentir parlare di dialetti. E ricorda il fraintendimento del De Sanctis: « il quale, in un'affrettata rassegna a passo di carica, riserva al Porta non più che la menzione del nome, in spalliera, e alla pari, con quello dei fratelli Cesare e Ignazio Cantù, di Maroncelli, di Confalonieri e di altri ' minori ' ». Il Fantuzzi riporta il giudizio di Carlo Cattaneo, il quale definì il Porta poeta di altissimo ingegno, che « alla naturalezza del dipinto fiammingo congiunse la forza comica di Molière, il brio di Giovenale, l'efficacia contemporanea di Béranger ». Il Fantuzzi fa grandi riconoscimenti al lavoro di Dante Isella, per la ricerca, il recupero, il restauro del testo, giudicandolo « di grandissima utilità, e indispensabile per un poeta tanto autorevole, quanto discusso e forse talvolta frainteso ». L'opera dell'Isella in verità ha avuto ed ha grandissima utilità, e lo riconosce il Fantuzzi: « prima di tutto perché essa ha illustrato, con un'esattezza approssimabile quasi alla perfezione, il nascere della poesia, dall'atto del concepimento; e poi perché riconferma e riconsacra definitivamente il valore poetico del Porta a compimento di quanto già filologi e critici avevano scritto di lui ». Ci lascia dubbiosi il richiamo che il Fantuzzi fa al Folena, per l'interesse al dialetto, risalendo a Lorenzo dei Medici, a Luigi Pulci e a Leonardo da Vinci. Noi abbiamo recentemente in un articolo su *La letteratura seicentesca e i dialetti* mostrato che proprio nel Seicento ci è questa insurrezione, sul piano della letteratura, delle parlate dialettali. C'è da distinguere tra le sopravvivenze dialettali dei primi tre secoli della nostra letteratura, e il rinnovellarsi dei dialetti dal Seicento in poi. Le « macchie » dialettali sono sopravvivenze del passato, che hanno resistito al trionfo del volgare; e in un certo senso si può dire che siano forme dialettali regressive. Mentre dal Seicento in poi il germogliare delle letterature dialettali consegue alla lunga tradizione etnico-nazionale che si è formata nei singoli stati, per cui i napoletani adoperano il napoletano, i vene-

ziani il veneziano, i milanesi il milanese, ecc. Solo allora si può dire che i dialetti abbiano un significato progressivo. Certo, ci si riserverebbero molte sorprese, se a Milano si facesse per la letteratura regionale quello che il Croce e Fausto Nicolini hanno fatto per Napoli, e Emilio Lovarini e Giuseppe Ortolani hanno fatto per la letteratura veneta o veneziana. Si tratterebbe di estendere le ricerche, al di fuori dei grandi, per esempio all'Ambrosiana di Milano. Ma naturalmente queste sono proposte di lavoro, e non critiche. Il lavoro del Fantuzzi si raccomanda in modo particolare a tutti i lettori anche non specialisti, perché di ogni poesia viene data la traduzione in lingua italiana, e poi ci sono le numerose note, che rendono il testo intelligibile ai più lontani. Chi scrive questa nota viene preparando un corso di lezioni, all'università di Pisa, proprio su Carlo Porta, e su Gioacchino Belli, persuaso com'è che non si può indagare la storia della letteratura moderna, se non si completano i quadri dei grandi scrittori consacrati dalla tradizione, dall'Alfieri al Carducci, con le indagini su quella che appare spesso letteratura minore e non è, la letteratura dialettale. (Luigi Russo).

Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 308. — Nella Prefazione Sergio Solmi, dopo aver fissato il tema essenziale della poesia di Quasimodo « in questa aridità senza scampo, in questo verde ' squallore ' », da cui « nessun'altra fuga che il reintegrarsi attraverso l'illusione della poesia, nel dorato Eden primitivo, o, estrema risorsa, la terrificante bestemmia », ha queste altre osservazioni: « Dall'uno all'altro dei termini opposti di questo tema essenziale oscilla e si dibatte l'ispirazione di Quasimodo. Tema non nuovo: in tutta la poesia moderna, dopo Leopardi e Baudelaire, serpeggia questa struggente nostalgia delle beate origini perdute, dei limbi incorrotti dell'infanzia dell'uomo e del mondo. Più direttamente Quasimodo si ricollega a Montale per quel disperato senso di decadimento e di destino segnato, che balena nelle luci e nei colori delle speranze evocate. Ma nuovo, e suo, è quel sentimento inerme e rassegnato di resa alle oscure volontà del cosmo. Come suo è il rigore intellettuale, quasi acido, con cui egli sa ridurre l'ispirazione ai suoi modi essenziali, ad affermazioni come sospese, senza passaggi né chiaroscuri, del sentimento primo che l'ha generata. Poesia scarna e immediata, dove l'immagine, più che il verso, l'organismo costitutivo, la cellula elementare, è la parola ».

La raccolta tassiana della Biblioteca Civica « A. Mai » di Bergamo, a cura della Banca Piccolo Credito Bergamasco, Bergamo, Stamperia Scuole Professionali « T. O. M. », 1960, pp. L-778.

Repertorio bibliografico della letteratura italiana, a cura della Facoltà di Magistero di Roma, sotto la direzione di Umberto Bosco, vol. II, 1950-1953, Firenze, Sansoni, 1960, pp. XIII-295.

Roberto Ridolfi, *Machiavel. Vita di Niccolò Macchiavelli*, traduit de l'italien par Fernand Hayward, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1960, pp. 326. — Segnaliamo questa traduzione dell'opera di Roberto Ridolfi, non tanto per il valore della traduzione, la quale lascia molto a desiderare in vari punti, ma semplicemente come segno della diffusione che l'opera del Ridolfi viene avendo in tutto l'Occidente europeo. Il traduttore soffre spesso di distrazioni; mette, per esempio, il titolo di « Vita di Niccolò Macchiavelli », con due *c*, mentre il Ridolfi l'ha scritto, come dev'essere, con una sola *c* (forse ad alcuni francesi non è noto che il nome deriva da *Mali clavelli*, e non da *Macula avelli*, come si è creduto per tanto tempo, almeno fino alla prima metà dell'Ottocento, in Italia. Anche il Cuoco scriveva *Macchiavelli*, perpetuando la grafia settecentesca!). Le difficoltà del traduttore non erano lievi, la prosa del Ridolfi è difficile a tradursi: è una prosa di tipo umanistico, impregnata di spirito machiavellico e guicciardiniano, mentre la prosa del traduttore è una vile prosa da codice della strada. Ma a parte questa eccessiva chiarezza della prosa del Hayward, chiarezza naturalmente tutta giornalistica, dobbiamo con rammarico rilevare in lui il fraintendimento di alcune espressioni ridolfiane. Cito per esempio: il Ridolfi scrive, al capitolo primo: « I Machiavelli divennero per tempo buoni popolani »; l'Hayward traduce: « En ville ou ils devinrent de bonne heure de bons citoyens ». Ora il *bons citoyens* non rende precisamente l'idea dei buoni popolani, poiché buoni popolani rappresentavano una classe intermedia tra i magnati e i plebei. Un altro esempio: il Ridolfi, parlando delle principali case guelfe, che uscirono di Firenze dopo la gran rotta del 1260, aggiunge: « E poi, si sa, tornar d'ogni parte ». Il traduttore addirittura salta la citazione dantesca, che invece era così saporosa nel testo ridolfiano; e poteva essere conservata nella lingua originaria dantesca. Poi il Ridolfi, parlando di Alessandro Bracci, lo chiama « verseggiatore alla burchia », che vorrebbe dire verseggiatore a caso, trascurato, come si desume da un esempio anche del Varchi; ma siccome *burchia* significa *barchetta*, il traduttore scrive: « En lieue et place de ce spécialiste de la navigation.... », e il fraintendimento diffonde un senso di ilarità su tutta la pagina. Nonostante questo, noi dobbiamo esprimere la nostra gratitudine al signor Hayward, per aver tentato l'impresa; la sua non è una colpa individuale, la colpa è della maggioranza stragrande dei francesi, i quali quando devono servirsi dell'italiano, ad eccezione di alcuni valenti e talvolta valentissimi *italianisants*, hanno un disprezzo per la lingua e letteratura nostra, come se si trattasse di una lingua e letteratura coloniale. Non mi stancherò di ricordare il giudizio di Antonio Gramsci a proposito di Guglielmo Ferrero: i francesi arrivano con vent'anni di ritardo a conoscere le nostre cose. Del resto basta leggere l'articolo di Ivos Margoni per vedere quale sorte ha avuto il *Gattopardo* in Francia,

di vendita e di spropositi. Fa eccezione Fanette Pézard, che ci ha dato una traduzione encomiabile. E per questo parecchi giornali ne hanno detto male: la Pézard, figlia del noto *italianisant* André Pézard del Collegio di Francia, faceva un affronto alla ignoranza dei suoi connazionali. (L. Russo).

Pietro Sissa, *La grande paura*, Milano, Parenti, 1960, pp. 265. — I personaggi degli ultimi tre racconti di Pietro Sissa ci riportano al mondo del suo primo romanzo *La banda di Döhren*, che ebbe a Viareggio il premio « opera prima » nel 1951. Là come qua, sia che egli eserciti la sua abile vena picaresca, sia che imposti la vicenda su un tono di contenuta drammaticità, gli interessi di Sissa vanno all'uomo còlto nell'immediatezza degli istinti naturali, nel disordine di azioni prive di una vera coscienza. Se nel primo romanzo fissava in vivacissimi quadri il momento caotico e ibrido che seguì alla liberazione dei prigionieri dai « lager » nazisti, in questi tre racconti (dopo un lungo silenzio rotto solo da un paio di libri per ragazzi) Sissa presenta in diversi momenti della nostra storia più recente alcuni « irregolari » dalla mente intorpidita e dalla vita tutta istintiva: è un mondo paesano settentrionale, popolato di ladruncoli, vagabondi, mezzi scemi, che conducono una vita fatta di incoscienti beatitudini e di terrori suscitati dal fanatismo religioso e dall'ignoranza. Tanto che sembra di ritrovare in queste pagine quel mondo primitivo paesano del verismo provinciale minore che ha avuto fortuna anche presso Jovine (si rilegga *Ladro di galline*, del '40, nel volume di racconti pubblicato recentemente da Einaudi). È vero che si può cogliere in Sissa una deformazione polemica della realtà di tipo quasi espressionistico, che mira a bollare il fanatismo e la superstizione di cui i personaggi sono vittime, e che dà un tono più moderno alle sue pagine. Ma spesso si tratta più di tono che di sostanza. Se infatti nel primo racconto Sissa raggiunge una tesa drammaticità che culmina nella tragedia, unica soluzione coerente e storicamente logica in quella squallida e cupa società paesana, già nel secondo il macchiettismo smorza la robustezza del racconto (salvo le prime pagine, in cui torna l'efficace tono satirico del primo romanzo). Tuttavia è soprattutto nel terzo racconto che Sissa mostra una intima debolezza culturale e ideale, risolvendo la vicenda di un povero folle bandito e disprezzato, nella facile e gratuita comprensione di due giovani fidanzati, che devono alle sue piccole gentilezze una parte della loro felicità. Si può dire che Sissa resta sostanzialmente vittima della sua astoricità. I suoi personaggi portano la loro « grande paura » attraverso periodi e regimi diversi, senza mai intimamente mutare; e anche se la polemica contro il « sonno della ragione » ha una sua efficacia, prevale alla fine una soluzione improvvisa e quasi patetica, e soprattutto narrativamente improbabile. (Gian Carlo Ferretti).

Evgheni Viktorovic Tarle, *Storia d'Europa (1871-1919)*, Roma, Editori Riuniti, 1959, pp. xv-526. — Questo libro, che nacque come manuale universitario, va indubbiamente molto oltre l'occasione contingente. Si tratta infatti di un'opera che rivela ad ogni pagina lo storico informatissimo ed acuto. In essa la prima guerra mondiale è studiata nella prospettiva marxistica dello sviluppo e della crisi dell'imperialismo: una prospettiva assai interessante, anche se il posto dell'Italia sulla scena bellica e politica appare assolutamente secondario. Può darsi che il Tarle abbia trattato troppo poco dell'Italia, giacché al tempo della prima guerra mondiale essa aveva ancora un certo peso nella politica europea: in effetti egli rivolge tutta la sua attenzione agli stati più forti e trascura i minori. Bisogna però riconoscere che, con questo, la sua storia assume un respiro assai vasto: attraverso la sua indagine si scorgono le linee fondamentali di sviluppo dell'imperialismo, in una dimensione europea e a tratti mondiale; e si deve riconoscere anche che questo mutamento di prospettiva può esserci assai utile, per un ripensamento dell'effettivo ruolo svolto dall'Italia in quest'ultimo mezzo secolo. Si è detto che il Tarle volge la sua attenzione agli stati più forti. Egli però non li considera come dei monoliti, ma studia l'azione delle varie classi in essi, e dei diversi partiti: da ciò il carattere, a volte drammatico, sempre dialettico, della sua storia. Il Tarle scrisse questo lavoro nel 1927: è necessario riconoscergli molta acutezza di giudizio, giacché egli seppe individuare fin d'allora, con notevole chiarezza, quelle che sarebbero state le componenti dello sviluppo storico negli anni successivi, e seppe, di conseguenza, fermarsi più ampiamente proprio su quegli avvenimenti che ne sarebbero stati il germe. (Aurelio Lepre).

Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma, vol. I, Varchi, Pino, Dolce, Sorte, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, pp. 559.

Zuel (Ettore Spaggiari), *Canti fluviali*, Modena, Cooperativa Tipografi, 1960, pp. 120.

Direttore responsabile Luigi Russo — *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
Vicesegretario Mario Petrini
Amministratore responsabile Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

124-60 — tipografie «Enrico Ariani» e «L'Arte della Stampa» — Firenze

SAGGI E STUDI

OMODEO POLITICO *

Che Adolfo Omodeo, lo storico delle origini del Cristianesimo, avesse sempre studiato la storia dei tempi a noi più vicini, per intimo bisogno di uomo moderno, lo si era, se non saputo, intuito; e ce lo confermò del resto Benedetto Croce. Così pure, caduto il fascismo, il suo vigoroso apparire sulla scena politica parve a tutti, e specialmente a chi ne aveva seguìto l'opera storiografica, non un'improvvisazione, bensì il maturo esplicarsi di una vocazione lungamente sentita, e per tanti anni macerata in solitudine. Ma quel che non si sapeva, e sarà a tutti rivelato — speriamo presto — dal bellissimo suo epistolario, è che un preciso proposito di studiare il Risorgimento, e, insieme, di assolvere una missione politica a servizio del proprio paese si era già radicato in lui sino dalla prima giovinezza. Era ancora studente quando, nel novembre del 1911, confidava a colei che doveva diventare la compagna della sua vita: « Vedo chiaramente la mia via. Devo prima fortemente affermarmi nel mondo del pensiero, e dopo aver preso dominio del passato affrontare il presente con tutti i suoi problemi.... Voglio rivelare, come storico, una vita quasi del tutto obliata da noi moderni latini: la vita del cristianesimo nei suoi grandi momenti. Voglio però abbracciare insieme parecchie attività: voglio studiare anche il nostro Risorgimento. Acquistare coscienza di tutto il movimento storico che ci ha creati significa dominare col pensiero anche il momento presente: la storia mi condurrà dinanzi ai problemi politici dei nostri giorni ».

Sentiva, allo scoppio della guerra libica, « angoscia per la patria ». E, studente, sognava di dedicarsi a un'opera di redenzione civile: « Avrò io la forza di creare la patria nuova, la coscienza nuova d'Italia? L'aspirazione è immensa, e talora mi sento piccolo e sgomento.... In questo vasto ideale converge, anche se non sembra, tutta la mia vita, e lo storico e l'erudito vi collaborano, anche se non immediatamente ». Un anno dopo confidava: « Sento che, se anche un insuccesso colpisse ora l'Italia, la mia coscienza d'italiano potrebbe gemerne, ma non rimanerne fiaccata.... Non è boria, ma coscienza

* Col gentile e affettuoso consenso dell'autore, riproduciamo questa sua bellissima prefazione agli scritti politici dell'Omodeo. (L. R.).

civile.... Quando rotte le prime linee venisse l'ora mia, io mi ci metterei con tutte le mie forze.... Non mi considererei inetto ad una grande opera per l'Italia, quando il momento giungesse ». Più di trent'anni dopo, giunto il momento della catastrofe della patria, Adolfo Omodeo, ormai libero di parlare e di agire dopo la ventennale oppressione del fascismo, avrebbe mantenuto il giovanile impegno. Quel che qui ci preme far notare sono le remote origini del suo politico meditare e operare e il convertirsi, in lui così caratteristico, dell'interesse storiografico in appassionata partecipazione alle sorti del proprio paese e della civiltà moderna.

Ma se è facile cogliere questo segreto e lontano scaturire della sua passione civile, meno facile è cercar di definire il suo orientamento politico, negli anni che precedono la prima guerra mondiale. Troppo poco sappiamo delle sue predilezioni e inclinazioni (tranne gli entusiasmi dell'adolescente per Rousseau e la rivoluzione francese); né del resto egli svolse delle attività pubbliche o prese delle posizioni che ci permettano di dire per quali schieramenti politici parteggiasse, in quella che poi fu detta l'« età giolittiana ». Forse è esatto dire che egli si sentì e si tenne ad essi estraneo, appartato in un isolamento sdegnoso. C'era senza dubbio, nel suo atteggiamento politico, un che di sentimentale e di letterario; più precisamente, un senso di solitudine orgogliosa, un iroso distacco di stampo carducciano. Del resto, lo si sente dalle lettere, da certi suoi scritti giovanili, Carducci fu uno dei suoi autori prediletti, un maestro di stile e di vita.

Se cerchiamo di guardare più a fondo, al di là di questi accenni sentimentali e letterari, ci par di scorgere, già nettamente segnata, qualche ispirazione garibaldina e mazziniana. Scriveva nel 1911: « Mi riassale il sogno garibaldino ». E ancora: « La patria, diceva Mazzini, è la coscienza della patria. E io son figlio di Mazzini, oh ben più dei retori massonici ». Affiora pure un certo repubblicanesimo (di tradizione forse familiare, oltre che letteraria), che al tempo della guerra libica gli faceva dire: « La nazione amministrata da Giolitti negli interessi monopolistici della dinastia borghese non ha il diritto di giubilare ».

Era un antigiolittiano, dunque. E questo suo antigiolittismo sarebbe sfociato in avversione per la politica neutralista. Scriveva nel maggio 1915 a Eugenio Donadoni: « Le confesso che preferirei morire in campo, non ostante i mille legami che mi fanno cara la vita, che dovere arrossire di essere italiano sotto il regime d'una pace giolittiana. Ma speriamo che i fatti si compiano per il meglio d'Italia: tutto ora ammonisce che il mondo non è fatto per i fiacchi e i vili ». Più tardi, dopo la guerra (nel 1920), avrebbe visto e denunciato assai bene quanto di equivoco, di torbido, d'improvvisato fosse nell'interventismo di molti altri italiani, assai meno disinteressati e idealisti di lui. Ma, sul momento, la campagna per l'intervento lo colse alla sprovvista, come tanti altri della sua generazione, suscitando generici entusiasmi e lasciando nell'ombra il gioco delle effettive forze politiche. C'era ancora, nella sua posizione di quegli anni, non poco di confuso, d'indeterminato, di astratto.

Il primo contatto con la realtà viva del suo paese Omodeo lo ebbe come combattente in guerra. Fu un'esperienza decisiva. Sopravvissero, e anzi si approfondirono gli ideali mazziniano-garibaldini, ma spogli ormai d'ogni ingenuo sentimentalismo, e rivestimento letterario. Nel settembre 1917, ricordava alla moglie la figura di Abba (che aveva conosciuto vecchio, di sfuggita), la sua meravigliosa semplicità. « Questa semplicità casta, dirò così, di chi opera grandi cose ed ha affrontato la morte, la ritrovo in tanti combattenti di questa guerra: pur in mezzo a molti fanfaroni e a molti piagnistei ». Ma, pur sentendo i legami che lo avvicinavano alla generazione dei padri che avevano fatto l'Italia, considerava ormai « remota l'epoca del Risorgimento ». Scopriva l'immensa tragedia della guerra, l'atroce e disumana ecatombe così diversa e lontana dalla grandezza morale della scaramuccia di Calatafimi (come di quelle di Valmy e di Maratona). La « guerra sofferta » aveva spento nel suo animo i canti del Carducci. Misurava ora tutta la responsabilità delle classi dirigenti, per aver condotto a combattere e a morire le masse dei contadini diseredati, degli analfabeti. Il suo problema individuale — di crearsi un ascendente sulle truppe, di « intendere la profonda umanità dei combattenti » — si risolveva in quello, gravissimo ma perentorio, di « animare la pigra mole della nazione fin nelle ultime molecole ». Presagiva, per il dopoguerra, la necessità di dure battaglie politiche. Ma, intanto, il primo dovere suo e dei combattenti era di tener duro, di resistere al logorio di ogni giorno. Dopo Caporetto, il ricordo dei cimiteri infiniti del Carso gli dà come un furore di rivincita, « qualcosa d'implacato e d'implacabile ». Cresce lo sdegno, la « rabbia sorda » contro l'inettitudine degli alti comandi; ma sempre più egli riconosce che la guerra la sostengono e la reggono, con i soldati, gli ufficialetti, i tenentini di complemento: « è il lato bello della nostra borghesia che si nobilita in guerra ». Da questa vissuta esperienza nasceranno poi, negli anni grevi del fascismo, i *Momenti della vita di guerra.*

L'inquieto dopoguerra sembra risospingere Omodeo ai margini della vita politica, e condannare la « vecchia vedetta del Piave » — che nella battaglia del giugno 1918 aveva dato la piena misura della sua energia combattiva, della sua capacità di tenere in pugno gli uomini, animarli e guidarli, trarli fuori dalle difficoltà — alla malinconica funzione di una Cassandra inascoltata. Le idee politiche di Omodeo sono affidate più alle lettere private che agli scritti e all'azione pubblica: si esauriscono nella cerchia delle amare e pessimistiche recriminazioni, senza risonanza alcuna sull'opinione. Sembra una posizione senza vie di uscita, senza appigli al pratico operare. Egli ha in uggia l'inettitudine dei governanti, « mosche cocchiere della politica », le « corbellerie enormi » dei nostri diplomatici, le « porcherie » degli alleati, l'opportunismo di Nitti. Giolitti, poi, « è più di un uomo: è un male nazionale ». Gli pare di assistere al naufragio delle speranze nate sul Piave, alla dilapidazione della vittoria. « Siamo in piena Babele », scrive il 6 luglio 1919. E altre volte impreca alla nequizia dei tempi, ai « bollori bolscevichi », alle « paure borghesi ». Le classi dirigenti hanno fatto bancarotta. In questa

« fatale dissoluzione sociale », confessa: « Mi sento uno spostato, uno che non sa quale sia il suo posto di combattimento ». Non ha nessuna simpatia per il socialismo, « partito antinazionale », per le agitazioni sociali, per gli scioperi. Crede invece nella funzione attiva della borghesia, a cui vorrebbe affidato un compito di educazione e redenzione delle moltitudini. In uno dei pochi articoli di quegli anni scrive: « In questa crisi in cui pare che la borghesia perisca, bisogna ritornare a quei valori ideali che hanno costituito la borghesia stessa: in quanto essa è qualcosa di più di una coalizione d'interessi economici, è da più della coalizione plutocratica con cui la confonde il socialismo: non è una classe chiusa, ma la libera costituzione di un'aristocrazia d'intelligenza e di sapere, dinanzi a cui dovrà sempre inchinarsi qualunque partito ascenda al potere ». Un'idea, questa, a cui resterà sempre attaccato, fino agli ultimi giorni. Ma in quale modo questa borghesia debba fronteggiare i problemi politici dell'ora, Omodeo ancora non dice, non sa.

Tutto si riduce a un risucchio d'idee appena abbozzate, di sentimenti e risentimenti, di personali predilezioni e avversioni, che non trova sfogo nella realtà, non si traduce in azione o predicazione politica. Certo, qualcosa di questi suoi intimi parteggiamenti e rifiuti e condanne (e altri potrà dire, di questi limiti e sordità) che si sono venuti accennando, resterà a lungo in lui, e colorirà di sé, in qualche punto, anche i suoi scritti storici, e potrà suscitare, a seconda dei punti di vista, consensi o dissensi. Così Gramsci parlerà, a proposito dell'*Età del Risorgimento* e di qualche recensione, di spirito « conservatore e retrivo ». Ma ci sembra che l'originale pensiero politico di Omodeo non vada cercato in questi solitari rimuginamenti, o in queste inevitabili coloriture dei suoi scritti. Esso nasce piuttosto, e si affina, dal cimento con la realtà. Fino a che non abbia trovato il suo « posto di combattimento », egli brancola incerto, e si sente uno « spostato ». Ma, non appena si trova dinanzi a un problema concreto, a un male da combattere, a un dovere da compiere, subito il pensiero si fa ardito, nuovo, coraggioso, la sua parola s'infiamma di un bellissimo *pathos* morale. Ecco allora sfolgorare l'Omodeo politico: di cui i saggi raccolti nel presente volume dalla vedova e da Paolo Serini ci danno la compiuta immagine.[1]

Si veda, ad esempio, come egli affronti, negli anni di solitudine e di disorientamento politico, fra il 1919 e il 1923, i due temi, strettamente congiunti, della crisi della scuola pubblica e dell'educazione clericale. Sono problemi ch'egli conosce benissimo, e che lo toccano da vicino, come insegnante e come studioso del cristianesimo. Avverte benissimo i nessi di questi problemi con la struttura della società e dello Stato. Fatalmente, quest'energica azione in difesa di una scuola seria, laica, moderna — riscattata da ogni meccanismo burocratico senz'anima, da ogni intrigo di preti, da ogni sopruso autoritario e fiacchezza supina — lo porterà ben presto a una posizione di aperta rottura col fascismo. Può sembrare una battaglia marginale, secon-

[1] *Libertà e Storia, Scritti e discorsi politici*. Torino, Einaudi, pp. XXVIII-530.

daria, e invece lo immette nel vivo della politica del suo tempo. A questo punto, parlare di conservatorismo retrivo non avrebbe più senso.

Ci voleva il fascismo perché si rivelasse nell'Omodeo la tempra del pensatore politico e del lottatore. Fu il fascismo a mettere in crisi il suo attualismo, a staccarlo da Gentile e dai suoi seguaci, a legarlo a Croce. Nel 1926, sotto le parvenze di una discussione dottrinale, di una critica dello « storicismo formalistico », attaccava con veemenza gli opportunisti che, riempiendosi la bocca di formule astratte di sapore attualistico, si adagiavano in una posizione di passività irresponsabile di fronte agli eventi, e s'inchinavano alla forza bruta, al successo, celebrando servilmente la storia fatta dagli altri, simili all'aedo che rallegrava sia il banchetto dei Proci sia il banchetto di Ulisse sterminatore dei Proci. Agli scrittorucoli che, come ormai volevano i tempi, idoleggiavano la forza, e i fastigi dell'Impero Romano, opponeva, con chiaro intento polemico: « L'Impero romano, con buona pace di chi vuol farsene un ideale, non fu mai forte.... I grandi imperi furono creati sempre, almeno finora, dalle democrazie o dai regimi liberi ». Due anni dopo in un articolo inviato alla rivista « Leonardo », diretta da Luigi Russo, riprendendo il dibattito sullo storicismo in una più vivace polemica, reagiva alle false interpretazioni della formula « ciò che è deve essere ». Contro lo storico che sovrasta la storia, come lo spirito divino le acque, « passivo scriba degli eventi e dei fati », egli ammoniva ancora una volta che lo storicismo deve culminare nella visione di una libertà responsabile, che nella realtà possiamo e dobbiamo inserirci noi come forza operosa, che non basta sperare nel successo immancabile dello spirito, ma bisogna sempre attuarlo *hic et nunc*. Era ormai guerra dichiarata. E difatti con quell'articolo Omodeo si tirò addosso una prima denuncia politica. Non se ne turbò. Ruppe definitivamente con i gentiliani, e prese a scrivere sulla « Critica ».

Ebbe così inizio, in quello stesso anno — 1928 —, la collaborazione con Croce. Fu una lunga battaglia che, come tutti sanno, dette i suoi frutti. « Il silenzioso proposito — avrebbe poi ricordato Omodeo — era quello di non lasciar cadere quell'ultima posizione della cultura italiana incontaminata dal fascismo: la febbre di lavoro giungeva alla frenesia.... Naturalmente quasi tutta la nostra produzione aveva un significato polemico e agonistico. Ma dire che la polemica alterasse la verità, che noi falsassimo la storia o la filosofia sarebbe calunnia. Noi davamo le verità di cui il mondo sentiva bisogno.... Man mano che passavano gli anni più acuta e pungente diventava la nostra passione. La libertà la vivevamo davvero come una religione, talora col dubbio di non vederla spuntare sul nostro orizzonte ». Quest'opera implacabile di demolizione dei sofismi e dei falsi, di cui si pascevano i servitori del regime, era diventato sulla « Critica » sempre più, col passare degli anni, di spettanza di Omodeo. I suoi attacchi sembravano a volte esplosioni colleriche. Ma, com'egli stesso più tardi dirà, « quelle collere erano la forma stessa che assumono le idee quando hanno da combattere contro interessate passioni ». Bene e coraggiosamente scriveva Luigi Russo sulla « Nuova Italia », nel 1930,

prendendo le difese dell'amico impegnato in una acerba polemica con Gioacchino Volpe: « Il tono apparentemente feroce dell'Omodeo, è il suo stesso *pathos* di polemista, che mette nella battaglia tutto un suo doloroso sentimento civile degli studi, e che si esprime in forma accentuata, per quella pressione agonistica che oggi un po' tutti subiamo, e che ci fa dire cose anche ovvie, sempre con l'impressione che altri ce lo voglia impedire ».

Ma, anche al di fuori di queste polemiche, tutta l'opera storiografica di Omodeo appariva come impregnata di una forte passione politica. Così i *Momenti della vita di guerra,* usciti a puntate sulla « Critica ». L'opera si proponeva di rievocare « i sentimenti e le speranze di tanta parte dell'Italia che si lanciò in guerra per una più alta giustizia umana, col senso della tradizione mazziniano-garibaldina d'Italia ». Non era solo un ritorno nostalgico alla propria vita di combattente, ma la rivendicazione — contro la falsa retorica patriottica e il culto sfrenato della forza che in quegli anni sommergevano il paese — degli ideali di libertà. Era questo il chiaro significato polemico, politico dell'opera. I migliori italiani erano caduti per « salvare un più umano ideale di vita contro l'istinto nibelungico, belluino della guerra tedesca ». (Quando queste parole furono scritte, già Hitler era salito al potere). In moltissime pagine è l'aperto biasimo d'ogni sistema politico basato sul soffocamento delle libere anime, sul culto della forza, sull'esaltazione guerriera. I giovinetti caduti sul Carso e sul Piave non dovevano il loro eroismo a « una educazione spartana, a un'amazonia mutilazione del loro animo ». Idealmente, « essi appartenevano non alle palestre dell'Eurota, ma alle efebie di Atene ». Dalle trincee insanguinate si levava, per bocca di Omodeo, la più severa condanna del regime fascista; non era possibile fraintenderla. Ma la stessa condanna si levava pure, a saperla leggere tra le righe, dagli altri scritti di quegli anni sul Risorgimento, su de Maistre, sulla Restaurazione. Fu, nel complesso, un alto insegnamento politico, impartito in solitudine, con la segreta speranza che qualcuno (ma quanti?), tra le generazioni più giovani, riuscisse a intenderlo. Nel 1946, all'indomani della morte di Omodeo, cercai di spiegare, in uno scritto in cui era ancora l'angoscioso smarrimento per l'improvvisa scomparsa del maestro, che cosa fosse stato quell'insegnamento per me e per tanti altri della mia età: una professione di fede nella libertà, un incitamento all'azione. Oggi, a tanta distanza di anni, e in una più pacata e fredda prospettiva, non potrei che confermare quel mio giudizio.

Non ripeterò le cose già dette allora, se non questa: che nei suoi scritti storici apparsi negli ultimi anni del periodo fascista si poteva percepire un pensiero politico nuovo. Accanto alla preoccupazione di salvare le tradizioni di libertà ereditate dal Risorgimento, affiorava la sollecitudine d'altri problemi, sociali e internazionali, che la storia di quegli anni portava alla ribalta, e che anche l'Italia, una volta liberatasi dal fascismo, avrebbe dovuto affrontare. In uno studio su de Maistre si leggeva: « Anche la più liberale teoria, la quale afferma l'impossibilità dell'egualitarismo, trova il suo limite dinanzi al concreto dolore, alla negata giustizia, dove appunto comincia il

dovere umano. Lo svolgimento della personalità e del libero giuoco delle energie non deve escludere la massima giustizia ed eguaglianza nel punto di partenza e lo sforzo di ogni uomo di riscattarsi dal fatale retaggio del passato e costituirsi in libera personalità ». La redenzione degli strati sociali oppressi era un problema che la libertà stessa, rettamente intesa, avrebbe posto nel concreto. Omodeo sentiva, e faceva sentire in molte sue pagine, che la vita dei popoli era complicata e depressa da un difetto nella circolazione di beni economici, da sfrenati egoismi di ceti, da arretratezza di strutture sociali. La libertà avrebbe dovuto investire, col suo ritmo impetuoso, queste impalcature. Guai se ci si fosse abbandonati al sogno di una semplice restaurazione dei vecchi ordinamenti! Nessuno come lui (che pur resterà come lo storico della civiltà liberale del primo Ottocento, di cui ritrasse tutta l'umana grandezza) sentì i limiti e le angustie dei liberali del 1830, che avevano ancorato la libertà a egoistiche, immobili situazioni di privilegio. E invece, si sarebbe dovuto « dare a quelle idee e a quei convincimenti una forza espansiva perpetua, aver coscienza che una civiltà la si mantiene solo irradiandola, che la libertà necessariamente limitata entro la sfera di chi è capace di sentirla, rovina se non sa conquistare chi è oggi ad essa estraneo e domani deve necessariamente divenire nemico ».

Egli insisteva su questo concetto della libertà espansiva, liberatrice, che per sopravvivere non deve arrestarsi dinanzi a barriere sociali o a confini nazionali. In una recensione della *Storia d'Europa* dell'inglese Fisher, osservava che l'Inghilterra aveva commesso l'errore (anch'esso espiato) di adagiarsi in quella forma di liberalismo a cui Mazzini rimproverava di aver per motto « libertà per chi la possiede », e tollerato che la libertà fosse impunemente calpestata in altri paesi d'Europa, senza accorgersi del pericolo che ciò rappresentava per la sua stessa libertà. Egli rilevava una certa riluttanza della mentalità insulare, ancora sopravvivente in Inghilterra, a espandere la libertà, a promuovere un affratellamento dell'Europa. « Tutto ciò imporrebbe un processo di adeguamento e di compenetrazione dei popoli ben più profondo che non una lega puramente diplomatica, perché le anfizionie e le diete diplomatiche nella storia d'Europa, da Filippo di Macedonia a Ottone di Bismarck, ben lungi dall'unificare crearono sempre discordie e occasioni di guerra ».

Era un pensiero politico proteso al domani, che indicava il cammino e spronava all'azione, ed era fatto per infondere un robusto ottimismo. Ma solo chi conobbe da vicino Omodeo sa in quale tormentosa solitudine nascessero quelle sue pagine. Un'angosciata amarezza lo stringeva sempre più di anno in anno, ne logorava le fibre vitali una a una. Il suo spirito avrebbe avuto bisogno di espandersi, di comunicare liberamente con gli altri, di cimentarsi nelle lotte aperte. Egli non era fatto per l'attività e per la mentalità cospiratoria. (Forse anche per questo, non intendeva appieno il valore dei movimenti cospirativi di quegli anni). E soffriva dell'inazione a cui il fascismo lo inchiodava, del silenzio che gli gravava intorno. Crudelissimi dolori familiari ne avevano ancora incupito l'animo. E in certi momenti gli pareva che i gio-

vani non intendessero più la sua fede, e fatalmente se ne staccassero. Risorgeva allora in lui, dall'amareggiato sgomento, la disperata ostinazione di Mazzini. Scriveva allora alla moglie, nel 1936: « Io non critico la gioventù, non predico né rinunzia né sacrifizio agli altri: ma sento la mia vita legata a una missione, ad affermare un mio ideale.... Certo anch'io sento e soffro l'oppressione della dura vita. Ma è stato formalismo puritano quello che ce l'ha resa così pungente? ». No, era stato la coscienza del dovere da compiere, giorno per giorno. « Solo in questa maniera ho potuto liberarmi dal cattolicesimo e da ogni religione estrinseca ». E infine, Omodeo soffriva nel sentire avvicinarsi la catastrofe della patria, l'inevitabile nemesi. Il suo intimo affanno sembra trapelare dalle parole scritte a proposito della Francia negli ultimi anni dell'impero napoleonico: « un'angoscia senza sfogo, il sentimento amaro di non essere in grado di influire sui destini della patria determinò l'impietramento con cui la Francia assistette alla catastrofe del 1814 ».

Da questo impietramento lo trae, nel luglio 1943, la caduta di Mussolini. Egli si sente, d'un tratto, sollevato dall'incubo ventennale; ma è anche preoccupato per i gravi problemi, le nuove responsabilità. Non si abbandona alla facile euforia di tanti altri italiani. Il protrarsi della guerra « contro la libertà » e l'atteggiamento della monarchia e di Badoglio lo insospettiscono. Dalle colonne del *Corriere della Sera* ammonisce che l'elogiare la libertà non coincide con l'attuarla; che la libertà di sfogarsi a parole, di dire forte ciò che un mese prima non si osava dire dinanzi a due persone, non basta; che occorre por mano ai concreti problemi creati dalla situazione. Su uno di tali problemi, quello della libertà di stampa, dice cose che ancora oggi potrebbero esser utilmente meditate. Non basta accampare l'astratta possibilità di creare giornali di diverso indirizzo, in concorrenza tra loro. « Tale argomento include un difetto consimile ai motivi del liberismo economico, che vengono ripetuti ancora in favore di regimi in cui la libera concorrenza è già stata cacciata dal monopolio che ha trionfato. Bisogna creare perentoriamente le condizioni della libera concorrenza. E non lasciarne sussistere ipocritamente le vane parvenze ». È un giudizio acutissimo. Omodeo, in questo come in altri problemi, non si contenta di formule, ma vuole che si pongano i primi fondamenti della libertà costruttrice; e suggerisce il da farsi. È uno dei non molti italiani che, nei quarantacinque giorni, hanno visto chiaro.

Con l'armistizio di settembre, cominciano le ore più tragiche della nostra storia recente, e comincia pure la grande stagione del pensiero e dell'azione politica di Adolfo Omodeo, finalmente libero di dedicare tutto se stesso a una grande opera per la patria, come aveva sognato negli anni giovanili. La maggior parte degli scritti qui raccolti appartiene a questo periodo di appena due anni e mezzo, dal settembre 1943 alla primavera del 1946, quando la malattia lo vinse. La loro lettura ci rivela come il pensiero e l'azione si siano in lui mazzinianamente compenetrati e fusi. Rettore, riapre l'università in Napoli appena liberata, tra le macerie ancora fumanti, e si batte coraggioso per rivendicarne, fin dai primi giorni, l'autonomia e la dignità. Invita gli studenti

ad accorrere alle armi, a farsi partigiani, a tornare alle pure tradizioni garibaldine, a ricostruire la patria mazziniana, umana. Agli alleati parla da uomo libero, con fierezza, ricordando anche le loro corresponsabilità verso il fascismo.

In un discorso al generale Hume, del novembre 1943, è fatto cenno della necessità di una confederazione europea. È una delle idee centrali di Omodeo. Già gli studi su Cavour e Mazzini gliene avevano fatto sentire l'ineluttabilità storica (come appariva dalla già citata recensione del Fisher). Ma la sua prima, splendida formulazione risaliva al turbinoso periodo dei quarantacinque giorni. Era il frutto di tante amare meditazioni sotto il fascismo: « Non abbiamo dormito in questi anni, e abbiamo compreso situazioni e criticato orientamenti su cui altri popoli, di noi più fortunati, non hanno fermato adeguatamente l'attenzione ». Qualcosa, del passato, deve essere distrutto e sepolto, se non si vuol ricadere nei vecchi errori così duramente espiati. Ma l'importante è avere il senso del limite, di ciò che può e deve essere fatto subito, del graduale avviamento a forme confederali, secondo l'esempio dato dagli Stati Uniti o dalla Svizzera. In queste bellissime pagine il sogno generoso, che par quasi sfiorar l'utopia, si congiunge a un accorto realismo, che soppesa le difficoltà e le resistenze. Più tardi, finita la guerra in Europa, Omodeo vedrà con dolore dileguare, almeno come prospettiva immediata, la patria europea; ma non l'abbandonerà per questo. Essa dovrà esser imposta con lunga opera di persuasione; è la sola via d'uscita dai mali che travagliano l'Europa.

Ma orientare gli spiriti verso un'unione europea non bastava. C'era una battaglia da dare subito, per Omodeo, senza indugi e compromessi: contro la monarchia e il « governuccio » di Brindisi. Ed egli fece di tutto perché questa battaglia fosse combattuta e vinta. Se il problema istituzionale fu sentito a un certo punto in tutta la sua gravità, come un nodo decisivo della nostra storia, da cui dipendeva l'avvenire del paese, lo si deve anche alla tenacia caparbia e inflessibile di Adolfo Omodeo. Non si trattava di una battaglia donchisciottesca contro mulini a vento, come qualcuno allora pensò; ma della precisa, realistica individuazione di forze insidiose e occulte che, appoggiandosi a taluni esponenti della politica alleata, ad alti comandi, alla vecchia burocrazia, e perfino ad ambienti di un risorgente fascismo, andavano tramando « complotti borbonici », e dovevano essere smascherate e ridotte all'impotenza.

In quei mesi di forte tensione politica, si può dire che al centro di tutto il pensiero e la condotta di Omodeo venga a porsi l'idea che, come abbiamo visto, era rampollata dalle meditazioni e dai suoi stessi studi storici degli ultimi anni: l'idea della libertà espansiva, liberatrice. « Noi abbiamo appreso con durissime esperienze che la libertà si mantiene solo espandendosi, ampliando la cerchia dei liberi, combattendo una lotta perenne contro tutte le servitù »: così diceva alla Radio di Napoli il 16 novembre 1943. E più tardi dirà: « La libertà s'incarna sempre in problemi che in apparenza le sono estranei.... Esistono sempre i problemi di liberazione, di costruzione della

libertà, oltre la *routine* della fruizione della libertà ». Questo bene supremo, la libertà, non può restarsene frigido e immacolato sulle vette supreme, ma si afferma volta per volta in determinate azioni e conquiste, e « in sintesi con un contenuto: in rivendicazioni sociali del Terzo Stato con la Rivoluzione francese, in rivendicazione nazionale con Camillo Cavour, in c o n q u i s t e d i n u o v i o r d i n a m e n t i s o c i a l i d o m a n i ». Libertà generatrice di giustizia, e non ad essa affiancata in forma di endiadi (come nella formula del « liberalsocialismo » che Omodeo, al pari del Croce, respingeva). « Io, storico diligente, e grande ammiratore del Cavour, ho sentito in questo odierno rivoluzionamento il risorgere di un nuovo mazzinianesimo, libero dalle vecchie scorie, e in questa intuizione espansiva della libertà credo si trovi in concreto la conciliazione e la sintesi organica delle due esigenze che talora paiono in discordia, della libertà e delle riforme sociali ».

Per questo egli aveva aderito al Partito d'azione: i cui uomini gli apparvero mossi alla lotta da un anelito di libertà che andava ben oltre il dottrinarismo liberale della fine dell'Ottocento. E per la stessa ragione aveva preso posizione contro il Partito liberale, in cui scorgeva, fin d'allora, troppa timidezza conservatrice. Nei confronti di questo partito, egli ebbe parole durissime. Ma anche con molti uomini del suo stesso partito si trovò spesso in disaccordo, per ragioni dottrinali o di politica contingente. La sua fu, spesso, una posizione solitaria e scontrosa; e non andò esente da qualche errore, o eccesso di severità, nel valutare talune situazioni o persone. Ma, nel complesso, si deve riconoscere ch'egli vide assai bene molte contraddizioni ed equivoci della politica dei partiti in quegli anni, e presentì acutamente le fratture, i ripiegamenti e le involuzioni degli anni a venire.

Gli è che il concetto della « libertà liberatrice » era ben più di una brillante formula: era il problema dell'Italia moderna, che Omodeo voleva coraggiosamente affrontato. Più volte, sotto il fascismo, lo aveva assalito il dubbio che fra lui e i giovani si fosse creata un'incomprensione, un distacco, che la nuova generazione vivesse sotto un altro segno. Un giorno, nel 1935, aveva perfino confidato alla moglie: « Lo sgomento che faccio ai giovani, è un po' quello dell'anacoreta.... Quest'aspirazione a libera e autonoma vita che è l'esigenza mia prima, fa a loro l'impressione che alla capra farebbe la vita dello stambecco ». Da questo assillo, nel corso dei suoi ultimi studi, era nata l'idea di una libertà espansiva, liberatrice, che investe le vecchie strutture, si estende ad altri ceti, si realizza in ardite riforme sociali. L'Italia, uscita dalla catastrofe, non sarebbe potuta tornare al liberalismo prefascista. Volerla irrigidire in questo tentativo di conservazione, sarebbe stato, più ancora che un'ingiustizia, un antistorico errore. Bisognava avere il coraggio di battere vie nuove: ma col metodo della libertà, questo era l'essenziale. Così come Cavour aveva affrontato e risolto il problema della nazionalità italiana, e si preparava a risolvere anche il problema sociale, fuor degli schemi del dottrinarismo liberale: quel Cavour che, per la sua capacità di azione trasformatrice, era uno spirito più rivoluzionario di Pisacane. Su questa via,

Omodeo sperava di incontrare la generazione che in quegli anni stava facendo le sue prove, nel travaglio dell'antifascismo e della Resistenza. Questo atteggiamento gli costò pure dolorosi distacchi e incomprensioni amare. Ma non per questo vacillò; e nell'aprile 1945 scriveva alla moglie: « Io credo d'aver veduto giusto: senza uno slancio generoso, un coraggio quasi temerario, uno spirito d'abnegazione, non si può riconquistare alla libertà la nostra generazione.... Cercare di fondarla sugli interessi conservatori di gruppi egoisti è per me errore gravissimo, che compromette una battaglia in corso per un ordinamento di libertà in cui devono invece sistemarsi c l a s s i n u o v e che la guerra ha risvegliate ».

Ma si avrebbe un'idea incompleta di Omodeo politico, se in lui si vedesse soltanto questo anelito missionario a una libertà liberatrice. C'era anche in lui — e l'affermazione non sorprenda — qualcosa della cavouriana capacità di azione trasformatrice. Egli disse una volta: « Io sono per l'azione che incide l'artiglio sulle cose e lascia il segno, contro certo rivoluzionarismo generico e verbale ». Fra gli uomini del suo partito, e in genere fra quelli usciti dal dramma della Resistenza, emergeva per la visione precisa, robusta, realistica dei problemi da affrontare: una dote purtroppo assai rara nella nuova classe politica, pur così ricca d'ispirazioni morali e politiche. Era anche l'uomo che pagava di persona, che non si sottraeva a nessuna responsabilità. Rettore dell'Università di Napoli, fondatore del circolo *Pensiero e Azione,* ministro dell'Istruzione, scrittore di giornali e riviste, ufficiale volontario di artiglieria, membro della Consulta: tutto questo egli fu in due anni, quasi per vendicarsi, in una frenesia di lavoro, dell'inazione ventennale a cui lo aveva costretto il fascismo. Ma specialmente, lo ripetiamo, egli spiccava per l'energia e la chiarezza con cui individuava e affrontava i problemi politici del momento. Molte pagine di questo volume ce ne dànno una testimonianza stupenda.

Si veda quel ch'egli scrisse sulle forze armate, l'epurazione, il problema tedesco, la riforma della scuola, la crisi del Parlamento e dei partiti, la politica estera dell'Italia e le zone d'influenza in Italia e nel mondo, le autonomie regionali. Non sempre, è ovvio, si potrà consentire sui suoi giudizi. (Così, per quel che riguarda le autonomie, è strano il suo silenzio sul pensiero di Carlo Cattaneo, il cui nome non ricorre una sola volta in tutto il libro: e ce n'è di molto meno significativi). Ma è sorprendente sempre, accanto al vigore polemico, il realismo prudente, la proposta precisa e concreta, la consapevolezza degli ostacoli e il senso del limite. Su questo aspetto del suo pensiero politico (spesso sfuggito all'attenzione dei suoi ammiratori) non si insisterà mai abbastanza. Egli additava con acutezza il pericolo « di tentare di attuare politicamente riforme che non riusciamo a formulare giuridicamente ». Un giurista come Calamandrei, che lavorò accanto a lui alla Consulta, ebbe a dire: « Perfino nel campo giuridico e costituzionale, la sua scienza era talmente prodigiosa da darmi soggezione ». Egli già vedeva, alla fine del '45, quali riforme fossero mature nell'ambito di una

vasta volontà nazionale, e pertanto si sarebbero dovute enunciare nella futura Costituzione; e quali invece si sarebbero dovute rinviare ad altra sede. Non si può non pensare al grande contributo che un uomo come lui avrebbe dato ai lavori della Costituente. E anche dopo, in tutti questi anni di contrastata applicazione, o addirittura di disapplicazione, dei principî costituzionali, la sua voce severa e ammonitrice sarebbe stata preziosa: proprio perché avrebbe evitato la predicazione astratta, la petizione dei grandi principî, e avrebbe inciso, come una lama di coltello, nel vivo delle cose.

La straordinaria ricchezza delle considerazioni e dei richiami storici (perfino di storia antica!) in questi scritti di politica attuale potrà stupire qualche lettore, e forse anche apparirgli una ridondanza culturale, come se l'Omodeo storico avesse in qualche momento preso la mano all'Omodeo politico. Ma sarebbe un'impressione fallace: perché proprio dalla conoscenza storica del passato, dall'essersi per anni e anni travagliato nello studio di altre civiltà, più o meno lontane nel tempo, derivava al nostro studioso una visione lucida e disincantata del presente, sgombra di tutte le illusioni e i miraggi che la situazione politica del momento spesso fa sorgere. Si veda, per convincersene, lo scritto sul totalitarismo cattolico: che è tra i più belli della raccolta. Poteva sembrare, quando uscì, fin troppo severo. Ma esso nasceva — oltre che da una fortissima coscienza civile — da una mirabile padronanza della storia della Chiesa. E bisogna dire che i fatti di questi quindici anni — con la sfacciata invadenza e i soprusi di un rinnovato clericalismo — hanno confermato l'acutissima diagnosi di Omodeo.

La caratteristica di questi scritti è dunque da porsi nel continuo trapassare del pensiero storico in pensiero politico. E come il primo illumina il secondo, dandogli profondità e chiarezza di prospettive, così questo stimola il primo a nuove ricerche, a nuovi ripensamenti. Tutto il corso della produzione storiografica di Omodeo, e specialmente il suo volgersi dalle origini cristiane all'età moderna, lo dimostra. Potremmo anche dire che negli ultimi anni di battaglia (gli anni del roveto ardente, come li chiama A. C. Jemolo) il prepotere della passione politica si riflette in una nuova, ardita caratterizzazione di alcune grandi personalità storiche. Così, Cavour e Mazzini ci appaiono, nelle ultime pagine di Omodeo, diversi da come egli stesso li aveva prima considerati: un po' troppo moderni, direi, e quasi fuori del loro tempo, come consapevoli realizzatori di una specie di convergenza fra l'ideale liberale e l'ideale democratico, e simbolici precursori della « libertà liberatrice ».

Questo, che abbiamo cercato di ricostruire nei suoi momenti essenziali, fu il pensiero politico di Adolfo Omodeo. Lo abbiamo visto sorgere, fervidamente ingenuo, negli anni della prima giovinezza, e poi affrontare il primo collaudo della realtà, fra i soldati del Carso e del Piave; ripiegarsi incerto e come in attesa, nella confusione del primo dopoguerra; acquistare d'un tratto nerbo e originalità nella resistenza al fascismo, dalle pagine della « Critica » e dai volumi di storia; divampare altissimo, infine, negli anni

critici del trapasso dalla tirannide alla libertà. È un pensiero che ha contato non poco nella storia del nostro paese; e oggi ancora ha da dirci qualcosa, se sapremo e vorremo intenderlo. Perché il compito della «libertà liberatrice» non è finito, in Italia e nel mondo.

Spesso affiora da questi scritti, come dalle sue lettere, un tono cupo e desolato. Omodeo non fu un uomo sereno (come non lo fu Mazzini). Una mortale stanchezza lo minava da anni, un senso amaro del fallimento della sua generazione, un'angoscia soffocata per le sorti dell'Italia e dell'umana civiltà. Confessò una volta di tirare avanti solo «per disperata coscienza del dovere». Ma, quando l'ora dell'azione fu giunta, tutto egli represse in sé, stanchezza e amarezza e angoscia, in uno spasimo estremo di energia, e si addossò responsabilità immani, e si sprofondò nel lavoro. E intanto diceva agli italiani parole di fede. Ricordava alla classe politica che un dovere primeggiava su tutti: «vincere la stanchezza e l'amarezza, se si vuole salvare l'Italia da nuove sventure». E fieramente incitava i dubbiosi a ritrovare un orgoglioso senso di dignità: «Si tratta di tendere a quella dignità civile che ha il figlio della libera Inghilterra. Non vale obiettarci il pigro argomento economico che quelli sono popoli ricchi e noi siamo poveri. Poveri erano anche gli Ateniesi nei giorni di Clistene, poveri erano gli Svizzeri quando crearono la loro repubblica cantonale. Si tratta di trarre da noi un nuovo fiammeggiare di dignità morale e civile». E ancor meno degno sarebbe stato l'opporre, a giustificazione della propria inerzia, lo spettacolo della altrui debolezza e viltà: «Si può avere la vergogna e il rossore fino alla radice dei capelli, ma per il proprio popolo si deve continuare a operare e a soffrire sinché si avrà un soffio vitale». Il male lo schiantò, la morte lo colse in questo pieno fervore di pensiero e di azione. Fu una fine esemplare.

Omodeo credeva negli «ideali che operano nel mondo, che sono in noi, che sopravviveranno». Era una concezione laica della vita, la quale dice agli uomini «che attraverso l'opera loro una qualche rivelazione si compie, piccola quanto si voglia, ma che si riaccenderà nei figli o nei discepoli, si propagherà, forse anche senza che il singolo ne abbia coscienza, attraverso l'esempio, mediante il lavoro tenace, in un nuovo costume che consenta agli uomini se non la felicità un più vasto respiro». Per questa sua fede nella vita, poco prima di morire egli aveva posto in testa a una breve raccolta di suoi scritti politici le parole: «A queste idee io tengo fermo, e per esse invoco nuovi seguaci anche più fermi e fervidi di me. *Credidi, propterea locutus sum*».

Alessandro Galante Garrone

SPUNTI DI STORICISMO NELLA CRITICA DEL MOMIGLIANO *

Si riprendono volentieri in mano questi *Studi di poesia* di Attilio Momigliano, che hanno avuto già due edizioni presso la casa Laterza. La signora Clelia Momigliano, sorella dell'illustre estinto, e l'editore D'Anna mi pregano di scrivere una prefazione a questi scritti; incarico per me onorevole, e sovrattutto grato ai miei affetti, perché io ho nutrito sempre viva e inalterata amicizia per il Momigliano. Senza dire poi, che indipendentemente dalle sue conclusioni critiche, la prosa di Momigliano seduce per un suo rivoletto segreto di musicalità, e però può essere letta sempre con abbandono e trasporto.

Segnalerò innanzi tutto un articolo sulla *Chartreuse de Parme,* dove ritroviamo un Momigliano critico non semplicemente impressionistico, ma storico, di quell'alto romanzo dello Stendhal, in cui viene messo in rilievo l'eroismo e il machiavellismo, la passione e l'intelligenza, l'amore della bellezza e del coraggio, il gusto per la lotta d'ingegno e di astuzia. È notevole l'osservazione che il critico fa su Napoleone visto da Manzoni, e il Napoleone visto da Stendhal: nello scrittore francese « l'eroismo è insieme dipinto e smontato: quell'ardire di adolescente [Fabrizio] affascina lo scrittore, ma non lo esalta, né lo acceca. Fabrizio si affaccia alla battaglia con l'anima di chi la veda di lontano, e in un'atmosfera di leggenda: ma la battaglia è combattuta da uomini intrepidi, e brutalmente attaccati alla vita, disciplinati finché occorra, ribelli quando giovi. E allora, via via che Fabrizio scopre che cosa è una battaglia, la sua febbre si tempera e la sua ingenuità svanisce: entrato in campo con l'animo di un lettore di romanzi cavallereschi, ne esce soldato fatto ». Come mai il Momigliano, ci domandiamo, che per la letteratura italiana procede, almeno per quella contemporanea, soltanto per impressioni (ed egli stesso riconosceva a sé questa qualifica, intitolando una sua raccolta di saggi, *Impressioni d'un lettore contemporaneo*), qui invece finisce coll'attingere la *climax* storica dell'autore, e con una sicurezza che non falla? Forse è la distanza stessa della letteratura francese dai suoi studi consueti, la novità degli argomenti, e la necessità di rivolgersi a un pubblico italiano per comunicare quella che è l'essenza d'un'opera letteraria straniera, lo hanno stimolato in questa via che noi gli riconosciamo di sempre più maturante storicismo. Egli ha fra l'altro nel saggio sullo Stendhal queste parole: « In queste pagine mobilissime, la psicologia è dissimulata, ma profonda; quella giornata che strapperà tanti *do* di petto all'Hugo,

---

* Questo articolo appare, a mo' di presentazione, negli *Studi di poesia* riediti per la terza volta, dopo Laterza, dal D'Anna.

è per il Beyle uno dei fatti della vita in cui le ipocrisie cadono senza esitare. Tuttavia siamo lontani dal cinismo: solo, quell'acuta imparzialità con cui lo sguardo passa dalla brutalità alla bravura, sembra sottintendere il disdegno delle comuni figurazioni guerresche. Barbey d'Aurevilly dice dello stile di Stendhal: 'Cette originalité hautaine et charmante'».

Vogliamo richiamare l'attenzione su un altro articolo su scrittori francesi, che riguarda Saint-Pierre e Chateaubriand. Anche lì c'è molta felicità di tocco storico, e naturalmente c'è la consonanza romantica del critico con gli argomenti e con i motivi trattati dai due scritori francesi. «*Paul et Virginie* è un rifugio morale dalla corruzione della civiltà: la perversità e la malizia non sono in quell'isola, ma nella Francia lontana. Gli uomini sogneranno sempre questi porti dove la malignità non approda; e tornando alla realtà ne conserveranno sempre la nostalgia.... In quello scorcio di secolo la sensibilità guadagnava in Francia: *Paul et Virginie,* nelle parti più modeste, era il vocabolario di quella sensibilità; e lo è ancora. I due alberi di Paolo e Virginia, piantati alla loro nascita, e poi cresciuti coi rami intrecciati; i luoghi battezzati con le frasi del ricordo o del rimpianto — il *Riposo di Virginia*, la *Concordia*, *Roccia dell'addio* —: quante di queste ingenue immaginazioni romantiche si sono diffuse nei libri e nella vita! E quante Virginie sono nate dopo quella di Saint-Pierre! Ma nessuna con tanta verità e così poca svenevolezza». Orbene, bisogna dire che il Momigliano sentiva *Paolo e Virginia* con una certa sensibilità romantica, allora diffusa nel suo Piemonte, donde la poesia *Paolo e Virginia* del Gozzano; ma mentre nel Gozzano c'era qua e là qualche nota di ironia e una decisa nota decadente, nel Momigliano c'è un'adesione più schietta e al tempo stesso storicamente più sana al romanticismo genuino e primitivo dello scrittore francese. Così anche nel giudizio di Chateaubriand: «Natura, personaggi, scene, costumanze, riflessioni: tutto in Chateaubriand è più impressionante, tutto è meno vero, molto è meno poetico. In Chateaubriand non c'è più un posto per il tenue e per il dimesso; la natura stessa, atteggiata in contrasti e considerata come scenario, perde la sua naturalezza. L'intimità degli spettacoli naturali in *Atala* non è più vereconda, ma passionale e sensuale». Ecco un altro giudizio su *René*: «*René* è come un *abrégé* del mondo poetico del romanticismo. La noia sublime e suicida; l'immaginazione che logora i piaceri prima di averli goduti; la coscienza sempre sul limite fra l'immensità d'una creazione e il vuoto di un abisso; il solitario che ascolta in se stesso il silenzio e i lamenti della natura; il sensuale, che ondeggia fra la voluttà e l'ascetismo; il senso desolato, e non cristiano, della caducità d'ogni umana cosa; i paesaggi del romanticismo; la poesia esaltata come il supremo dono di Dio; la coscienza stessa dell'inferiorità morale del romanticismo.... Leopardi soffriva dello stesso male; e tante sue pagine di prosa, e qualche lirica, e il *Canto notturno* specialmente, ci fanno ripensare a *René*. Ma Leopardi è più sorvegliato e più classico». Pare di leggere una qualche pagina di Sainte-Beuve.

Abbiamo preferito dare rilievo a questi articoli sulla letteratura francese, perché si veda quale ottimo interprete sarebbe stato il Momigliano, se la sua vita non fosse stata troncata troppo precocemente. Egli era un lettore assiduo, raccolto, lento, che non correva troppo facilmente alle conclusioni storiche; ma lasciava nascere queste conclusioni storiche dalle sue singole notazioni. Ci interessano ancora due articoli su due critici, su Renato Serra e su Eugenio Donadoni. Riprendendo una nostra definizione, il Momigliano disse del Serra che «è vero che egli è stato il critico e il martire paziente del decadentismo, ma ha creduto [e anche in questo noi siamo d'accordo con lui] che se fosse vissuto ancora se ne sarebbe liberato del tutto». La ragione principale di questa fiducia del Momigliano sta nel fatto che il Serra nel respiro del poeta sente sempre il respiro dell'uomo: «quante volte il saggio critico gli si sfuma o esalta in rievocazione affettuosa dell'ambiente poetico, in cui egli è cresciuto, e diventa quasi un capitolo della sua biografia! Vedete, Severino Ferrari, come vive, umile malinconico appassionato, nell'atmosfera potente del Carducci: quella che Serra ha respirato, e glie ne è rimasto l'amore e la nostalgia per sempre». Un grande riconoscimento egli fa poi al Serra: la resistenza del suo stile, «il più resistente all'usura del tempo che si sia mai visto nella sua generazione».

Sul Donadoni osserva: «Gli entusiasmi, i disprezzi, l'anima e il metodo della sua critica derivano tutti dal sentimento dignitoso e doloroso con cui egli è vissuto, dalle grandi nostalgie che lo hanno sostenuto e attristato. La sua simpatia andava verso i travagliati della nostra poesia, o verso i vinti, quando nella loro sconfitta potesse sentire l'aspirazione alta, la resistenza, la ricchezza interiore. Perciò guardava con una diffidenza, che ora ci sembra criticamente ingiusta, Fogazzaro, che aveva penato fra troppo lusso di dame e di salotti; e assentiva soltanto a *Piccolo mondo antico*, il suo romanzo più casalingo, più tradizionale, più sano». Qui dobbiamo fare una riserva sul giudizio del Momigliano, perché effettivamente le pagine del Donadoni sul Fogazzaro non sono ingiuste, ma sono accese da quel severo ardore del moralista, che in lui è stato sempre forte; quello che importa è notare che il Donadoni era un moralista sincero, concreto, che si appoggiava a un'esperienza.

Dai saggi di letteratura italiana devo riferire alcuni giudizi rapidi ed epigrammatici che potrebbero valere tutto lo sviluppo critico di una pagina. Per esempio: «La prosa di santa Caterina è tutta improntata dall'*ansietato desiderio*, come la poesia di Jacopone dalla *smisuranza*»; poi un giudizio sull'epistolario di Francesco Petrarca, dove il Momigliano indulge, forse un po' troppo, ad accusare di vanità il grande poeta del Trecento, e qui il psicologismo giuoca in un certo senso un tiro al nostro critico. Noi non oseremmo parlare della vanità di Petrarca, perché allora anche la lettera ai posteri sarebbe un atto di vanità. Invece nel Petrarca si delinea quella prosopopea dell'individuo che fu una caratteristica della nascente civiltà umanistica. In ogni modo il Momigliano scrive: «L'epistolario del Petrarca, liberato dalle pedanterie, dalle piccinerie e dagli innumerevoli elementi che interessano la

storia della cultura europea, rimane, nel suo nucleo poetico, la corrispondenza d'un meditativo, d'un uomo tormentato da un sincero, anche se non eroico, bisogno di perfezione morale».

Vogliamo accennare poi a un suo felice saggio sul Sannazaro, in cui rinverdisce le fronde di Sannazaro, non per l'opera in sé e per sé dello scrittore della Lomellina fattosi napoletano, ma semplicemente per i precorrimenti che il Momigliano vi scorge della poesia del Tasso: « Fu un po' pagano e un po' cristiano: e perciò, con Virgilio, Orazio e Catullo, poté ricordare il Petrarca e far presentire e ispirare il Tasso ». E poi il nostro critico particolarizza le influenze del Sannazaro: Sannazaro si rivolge ai sassi e alle querce amiche ed esce nell'esclamazione « O secretari di mie pene antiche », la quale suggerisce al Tasso l'immortale distico di Erminia, « e secretarii del suo amore antico Fea i muti campi e quel silenzio amico »; ed egli colorisce assai bene il trapasso di quel senso della solitudine bucolica dai toni petrarcheschi a quelli tasseschi attraverso lo stesso Sannazaro. « Versi come questi ' Strade sol per mio ben riposte e quete ' sono già lontani dalle forti risonanze del sonetto petrarchesco *Solo e pensoso*, e dagli aspri romitaggi della canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte*; i vagabondaggi solitari del cantore di Laura si ammorbidiscono in recessi idillici ed elegiaci, in valli amene, in ombre, quelle che placheranno la disperazione dell'amante di Tancredi. Nel dolore amoroso del Sannazaro si è trasfusa la dolcezza campestre della poesia bucolica, la carezza d'una natura più accogliente che quella del Petrarca. E forse non solo alla diversità dell'indole e dei tempi, ma anche a questa larga infusione del sereno paesaggio bucolico nella lirica amorosa — si deve l'atteggiamento che ha assunto nel Tasso il racconto della fuga di Erminia ».

Il lettore per suo conto veda quanta differenza c'è tra un articolo sull'*Arcadia* scritto nel 1926, dove si insisteva sul giudizio tradizionale della convenzionalità e della trama artificiosa del poema, interfogliato di prosa, quattrocentesco, e quest'altro, redatto nel 1930, in occasione del centenario della nascita dello scrittore napoletano. Sono quattro anni, ma in cui la mente del critico si è maturata con maggiore ampiezza.

Per passare ad altro argomento, richiamiamo l'attenzione sull'articolo relativo alla vita dell'Ariosto, a proposito dei due grossi volumi eruditi di Michele Catalano; il Momigliano non può apparire entusiasta di tutta quella erudizione minutissima, di tutti quei conti della lavandaia, investigati e accumulati dal Catalano. Invece trova opportuno tutto ciò, perché può concludere che le fantasie dell'Ariosto « sono ritagliate sopra una stoffa terrena, secondo una necessità a cui nessun poeta è mai sfuggito ». C'è, per esempio, quel particolare, che l'Ariosto doveva sopraintendere ai pranzi del suo signore, agevolarlo nei piaceri, mettergli in fresco il vino, portargli a letto i decotti, aiutarlo a spogliarsi, quando — e in qualunque ora — rincasava, comprargli stoffe, cappelli, libri ». E il Momigliano commenta: « Dopo queste notizie così realistiche una terzina dell'Ariosto, ritornandoci alla mente con un'insolita evidenza, ci domandiamo: — Quale principe ora permetterebbe che

Ludovico aspettando che egli rincasi per spogliarlo, « Vegghi la notte insin che i Bergamaschi Se levino a far chiodi, sicché spesso Col torchio in mano addormentato caschi »? Ora siamo più illuminati, in tutti i sensi ». Questa giustificazione della ricerca erudita, in Momigliano, è uno dei suoi riconoscimenti maggiori; forse si sarebbe desiderato che egli avesse fatto eguali riconoscimenti alla filologia, mentre egli trascura sempre il problema filologico, per esempio a proposito del *Morgante,* edito assai malamente dall'americano George Benson Weston della Harvard University.

Un'osservazione di carattere storico troviamo a proposito del Doni. « Non è stato osservato che una gran parte della buona prosa del Cinquecento ha uno spiccato carattere morale. Moralisti sono, apertamente o velatamente, Machiavelli e Guicciardini, il Castiglione, il Casa; moralista è il Doni ». Ci vengono in mente alcune osservazioni che noi abbiamo fatto, indipendentemente dal Momigliano, a proposito dei vari scrittori di galatei, da Giovanni della Casa al Castiglione. Ma la nostra curiosità si poggia più volentieri sulle pagine dedicate al Manzoni. Tralasciamo quelle dedicate al Parini, perché le abbiamo discusse nei nostri saggi sul Parini; ma le osservazioni che il Momigliano fa sul Manzoni, che fu il suo autore principe, sono sempre commendevoli; noi vorremmo che i lettori si fermassero sull'articolo *La prima edizione dei « Promessi sposi »*, dove, in una pagina, il Momigliano sa cogliere quelli che furono gli umori critici dei contemporanei rispetto al romanzo del grande lombardo. Sono cose di cui abbiamo perduto ormai il ricordo, per quelle elefantiache « storie della critica » che imperversano un po' da ogni parte, e in cui affoghiamo sprofondatamente.

Ci sia consentita un'ultima osservazione. Vi sono alcuni articoletti su scrittori a fondo politico-patriottico: Pietro Giordani, Luigi Settembrini, Silvio Pellico, ecc. Ebbene, abbiamo rilevato con grande soddisfazione che il Momigliano mette in rilievo non tanto la poesia pura e semplice (nonostante che il volume si chiami *Studi di poesia*), ma rilevi il fondo etico-politico di tutti questi scrittori, anche se egli non fa mai una ricerca sistematica di quella che noi chiamiamo politicità trascendentale dei poeti. Questa nuova nota completa la figura del Momigliano, e spiega come egli ha potuto farsi storico della nostra letteratura.[1]

LUIGI RUSSO

[1] Naturalmente io ho trascurato quegli articoli, in cui il Momigliano si adagia nel suo istintivo romanticismo impressionistico; basti citare l'articolo sul *Dottor Antonio* del Ruffini, che più che critica è storia del gusto e della sensibilità, che fu propria del Gozzano, del Momigliano e di altri torinesi di quel periodo, colto nella sua fase aurorale. A noi importava invece mostrare che la mente del nostro critico si andava volgendo ad altro.

NOVITÀ SULLE «ISTORIE» DEL SEGNI*

I.

Le *Istorie fiorentine* di Bernardo Segni toccarono il culmine della loro fama nel secolo scorso, dopo che il Foscolo ebbe messo questo storico sulla bilancia nientemeno che col Guicciardini e col Machiavelli; dove, quanto allo stile, il Segni ebbe la meglio sul Guicciardini.[1] A lui, scrittore naturalmente elegante, storico non sempre verace ma sempre sincero, giovò poi certamente il favore che il suo amor patrio e le sue nostalgie democratiche trovarono nei fermenti risorgimentali. Ma anche al principio di questo secolo un maestro come Francesco Flamini lo pose assai in alto.[2]

Ai tempi nostri il suo nome è alquanto declinato, sono venuti a galla i difetti. Notata per la prima volta soltanto dal Lupo Gentile,[3] ma evidentissima, la sproporzione esistente negli ultimi libri, dove la storia fiorentina, prima unico e poi principale assunto dell'opera, viene a perdersi, a scomparire quasi del tutto nella storia del mondo cristiano; inoltre è stato giustamente osservato che gli avvenimenti di questa sono mal connessi con gli avvenimenti di quella, cioè con poca arte; infine, dopo le diligenti ricerche del Lupo Gentile, seguìto dal Fueter,[4] il Segni è scaduto anche come fonte storica per mancanza di critica e per povertà d'informazione. Ma considerevole, nonostante le osservazioni di quei valentuomini, resta la sua importanza anche a questo riguardo per certe informazioni particolari dovute alle sue aderenze con gli ottimati fiorentini, non con Niccolò Capponi soltanto come altri disse;[5] restano le sue qualità di scrittore; resta soprattutto, quasi

---

* Lettura fatta all'Università di Pisa dal marchese Roberto Ridolfi in occasione del conferimento della laurea *ad honorem*, su proposta di Luigi Russo e voto unanime della Facoltà, il giorno 17 novembre scorso.

1 Foscolo, *Discorso sul testo del Decamerone*, Lugano, 1828, p. 35 sgg.

2 F. Flamini, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1902, p. 335 sgg.

3 M. Lupo Gentile, *Studi sulla storiografia fiorentina* ecc. estratto degli «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. XIX, Pisa, 1905, pp. 79-84.

4 E. Fueter, *Storia della storiografia moderna*, traduzione di A. Spinelli, Napoli, Ricciardi, 1943, p. 103 sgg.

5 M. Lupo Gentile, *op. cit.*, p. 83; E. Fueter, op., ediz. e loc. cit. In effetto, particolarmente informato, e bene, lo storico si mostra intorno a fatti riguardanti persone delle famiglie Ridolfi e Guicciardini, con lui imparentate, i suoi amici Bartolomeo Lanfredini (l'amico di Francesco Guicciardini), Niccolò Ardinghelli ed altri ottimati.

patetico, quell'onesto sforzo di giudicare equanimamente, nel segreto del suo scrittoio, uomini e istituti male accetti al suo vecchio cuore repubblicano, ai quali, per amore del bene pubblico e suo particolare, s'era accomodato in palese; restano le sue qualità umane, così superiori a quelle del Varchi, men buono di natura e plebeo anche nello spirito; mentr'egli è gentile uomo in tutte le accezioni della parola, di sangue e di animo.

Sarà per certe affinità, sarà per averlo letto molto nella mia infanzia, sarà per la fama che ebbe ai miei verdi anni, ma a me questo storico è sempre stato carissimo; né posso esprimere quanto mi piaccia occuparmene in questo declinar della vita, al termine dei miei studi storiografici onde uscì la scoperta di una sconosciuta storia guicciardiniana, anello di congiunzione fra le prime prove giovanili e la *Storia d'Italia*,[6] poi la scoperta dei *Commentari della Luogotenenza*, che mi dette modo di ricostruire la genesi del maggior capolavoro storico dell'età moderna.[7] Ora, con una discesa che sembra esprimere in simbolo il calar del mio arco, mi accingo a dire qualcosa di nuovo intorno a queste *Istorie* del Segni.

II.

Del loro testo, neppure al tempo della maggior fama, non s'è occupato nessuno. Da Andrea Cavalcanti, antico biografo del Segni, sappiamo che l'autografo « solo da' suoi nipoti, che ogni altra cosa pensavano, fu per avventura e inaspettatamente trovato in uno scrittoio, con alquante carte malconce ed andate male per esservi sopra piovuto » e che « quest'originale, di un carattere minutissimo, con molte postille, aggiunte, rassettature e cancellamenti di mano del medesimo, cosa veramente preziosa e degna, fu da' discendenti donata cortesemente al principe cardinal Carlo de' Medici ».[8] Il

---

[6] GUICCIARDINI, *Le cose fiorentine*, ora per la prima volta pubblicate da R. Ridolfi. Firenze, Leo S. Olschki, 1945.

[7] R. RIDOLFI, *Genesi della « Storia d'Italia » guicciardiniana*, Firenze, Leo S. Olschki, 1939; cfr. R. RIDOLFI, *Vita di Francesco Guicciardini*. Roma, Angelo Belardetti, 1960.

[8] Il Cavalcanti aggiunge « forse trent'anni sono »; ma, per quante ricerche abbia fatto, non m'è stato possibile stabilire quando furono composte queste *Notizie intorno alla vita di Bernardo Segni*. Esse furono premesse alla prima edizione delle *Istorie* del Segni (1723), citata più avanti, e prima n'era stato pubblicato un estratto nelle *Notizie istoriche dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, 1700. Un frammento autografo, con qualche variante, sta nel Riccardiano 2270, c. 71. Soltanto come congettura, fondata sulla grafia di questo frammento, raffrontata con quella di alcuni scritti datati del Cavalcanti († 1673), posso suggerire una data che si aggiri intorno al 1660. In proposito, si noti anche che egli vi parla del cardinale Carlo († 1666) come ancora vivente. Questa data farebbe risalire il dono dell'originale del Segni intorno al 1630. Il Cavalcanti, morto nel 1673, già operava nel 1617; nel quale anno, o poco dopo, copiò il *Sepultuario di S. Maria Novella* (A.S.F., Ms. 621). Nelle parole del Cavalcanti riportate qui sopra ho letto *inaspettatamente*, come ha l'estratto pubblicato nel 1700 e l'edizione principe del 1723, anziché *impensatamente*, come ha il testo pubblicato dal Gargani nel 1857. Anche il Pal.[4] (vedi più sotto l'elenco sommario dei codici) uno dei più antichi che contengono le *Notizie*, legge *inaspettatamente*.

Cardinale aveva il gusto di simili gentilezze e una bella libreria,[9] che temo proprio sia andata dispersa sui muriccioli come quella di don Ferrante.

Andrea Cavalcanti visse e operò in Firenze negli stessi anni di quei discendenti, dai quali poté dunque avere, e certamente ebbe, notizie di prima mano. Eppure la sua testimonianza fu impugnata dal Sanesi per la nostra solita presunzione, così frequente negli eruditi moderni, di correggere ad ogni costo gli antichi e di sapere meglio di loro le cose dei tempi nei quali vissero, specie quando le testimonianze di quegli antichi si attraversino alle nostre lambiccature.[10] Ma, neppure a farlo apposta, la tradizione del testo conferma puntualmente la narrazione del biografo; infatti, come è noto, le *Istorie* furono scritte intorno al 1555, mentre le più antiche copie che se ne conoscono non sono anteriori ai primi anni del secolo XVII. A questo tempo, esattamente confermato da concordanze biografiche ricavabili dalla vita del Cavalcanti, del cardinale Carlo, dei Segni nipoti, deve dunque assegnarsi senza dubbio e senza fallo il narrato ritrovamento dell'originale. Del resto anche ciò che il biografo ci attesta della cattiva conservazione di quel manoscritto resulta convalidato a puntino dalle molte lacune dei codici più antichi, alle quali solo posteriormente fu in vario modo supplito con integrazioni congetturali.

Ritrovato, insomma, tra l'anno 1600 e il 1610, donato non oltre il 1630, dove andasse a finire questo autografo dopo la morte del cardinale Carlo (1666) io non saprei dire davvero; ma già, prima che gli fosse donato, ne erano usciti alcuni apografi, i quali prolificarono incredibilmente:[11] al

---

[9] G. Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana* ecc., Firenze, 1780, vol. III, p. 72: « Questo Principe era molto studioso ed aveva formato una scelta libreria ». Il grande amore del Cardinale Carlo allo studio è, non senza ragione, messo in dubbio da G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, Firenze, Vallecchi, 1924-25, vol. II, p. 418; ma, se non studioso, mediceamente curioso e sensibile alla gentilezza dei libri fu senza dubbio, senza dubbio aveva quella bella libreria, della quale era bibliotecario l'abate Martellini e nella quale si conservava l'originale della *Storia* del Varchi: onde si capiscono il suo desiderio di avere l'originale anche di questa del Segni e la premura dei nipoti dello storico, che forse n'aspettavano qualche grazia, di compiacerlo.

[10] G. Sanesi, *La « Vita di Niccolò Capponi », attribuita a Bernardo Segni*, Pistoia, 1896, p. 71 sgg. Il Sanesi traeva la sua convinzione dai « numerosi » codici delle *Istorie fiorentine* appartenenti al sec. XVI e, soggiungeva testualmente, « specialmente dall'apografo dell'Ammirato ». Povero lui! Temo che quei « numerosi » codici da lui veduti siano del secolo XVI quanto lo è il presunto apografo dell'Ammirato, come mostrerò più avanti. E qui sta il punto forte delle argomentazioni del Sanesi; figuriamoci le altre, di seconda schiera, già confutate saviamente da altri (Lupo Gentile, *op. cit.*, p. 84):

[11] Ecco un elenco dei codici da me esaminati sommariamente, limitato al solo sec. XVII. Di ciascuno, che non sia anepigrafo, riporto il titolo originale, non senza importanza a comprovare, come sarà detto più avanti, che l'opera non ne ebbe alcuno dall'Autore. A fianco dei codici pongo le sigle con le quali alcuno di essi sarà citato, nel presente saggio e in un altro, che dovrebbe tenergli dietro, intorno al testo delle *Istorie*. *Ant.* = BLF, *Antinori*, 218. Istoria fiorentina di messer Bernardo di messer Lorenzo Segni. Sec. XVII, principio. Troppo corrivo è stato però il buono e dotto Domenico Maria Manni, quando ha scritto di sua mano in una delle guardie posteriori del codice: « Il carattere di questo libro mostra di essere di poco anteriore alla morte dell'Autore.... È molto corretto ed ottimo per una ristampa che se ne dovesse fare.... ». In verità, lo scritto potrebbe parere anche della fine (non mai della metà!) del sec. XVI; ma la mano tremante ci dice che il codice fu scritto al principio del

principio del sec. XVIII non c'era in Firenze libreria privata per quanto modesta, che non ne avesse una copia a penna. Quando, nel 1723, al cavaliere Francesco Settimanni, già benemerito per l'edizione della storia varchiana, parve venuta l'ora di stampare anche questa, il degno uomo, « trovandosi moltissime copie di questa istoria, né tutte accuratamente da valentuomini scritte » (sono parole sue), « e non avendo potuto avere l'originale proprio dell'autore » (così prosegue), si servì « di due le più stimate che si

---

sec. XVII da persona formatasi alla metà del sec. XVI. In ogni modo è molto probabilmente uno dei primi apografi cavati da quel malconcio originale dopo il suo ritrovamento, certamente uno dei più antichi da me veduti. Le lacune vi sono state solo in parte supplite posteriormente.

Bald. = BNF, *Baldovinetti*, 17 (prov. Dati). Istorie fiorentine del (*corretto poi in* di Bernardo) Segni. Sec. XVII, metà.

Garg. = BNF, II. I. 513. Istoria della città di Firenze di Bernardo Segni, dall'anno MDXXVII sino al MDLV. Sec. XVII, prima metà. Descritto dal Gargani nella sua ediz. cit., p. IX, secondo il quale questo codice sarebbe « il più antico » e di mano di Scipione Ammirato (intende il Vecchio, ovviamente, né del resto la scrittura ha la più lontana somiglianza con quella del giovane Ammirato). Di questa e di altre più sfacciate affermazioni fo giustizia nel testo; dopo le quali non saprei che credito dare a quella dell'asserita provenienza dalla famosa Libreria Rinucciniana. Il codice differisce notevolmente dalla lezione dei più antichi del gruppo cui appartengono i codici *Rid.*[1] e *Temp.*, riprodotta poi dall'ediz. Settimanni; ma queste *variae lectiones* parrebbero da attribuire piuttosto a una revisione erudita del testo, che a una più occhiuta lettura dell'autografo.

Magl.[1] = BNF, II. III. 121 (già Magl. XXV, 482). Istoria fiorentina di messer Bernardo Segni. Sec. XVII, principio: è dei primi anni del secolo, probabilmente quasi coevo al cod. *Ant.* Le numerose lacune del testo non sono state affatto supplite, ma materializzate con spazi bianchi.

Magl.[2] = BNF, II. III. 123 (già Magl. XXV. 92). Istoria fiorentina di messer Bernardo Segni. Sec. XVII, prima metà. Presenta, come tutti i codici più antichi, numerose lacune rappresentate da spazi bianchi e supplite poi da altra mano più tarda. Tali integrazioni, evidentemente congetturali, differiscono per lo più notevolmente da quelle dei codici *Rid.*[1], *Ricc.*[3] (poi riprodotto dall'ediz. Settimanni) da una parte, e del cod. *Garg.* dall'altra.

Magl.[3] = BNF, II. III. 122 (già *Magl.* XXV. 93). Della Istoria fiorentina di messer Bernardo Segni. Sec. XVII, fine. « Questo codice servì di originale all'edizione di questa Storia, pubblicata dal Signore Cavaliere Francesco Settimanni..., notizia detta a me, Gaetano Cambiagi, dal medesimo Signore Cavaliere ».

Pal.[1] = BNF, *Palatino* 181. Anepigrafo. Sec. XVII, prima metà. Questo codice offre alcune varietà di lezione, dovute, per quel che a me sembra, a ritocchi arbitrari. Fra l'altro, il copista ha voluto sanare alcuni passi lacunosi, anziché con integrazioni congetturali, s c a t t i v a n d o il testo, cioè abbreviandone le parti guaste.

Pal.[2] = BNF, *Palatino* 953. Istorie del Segni. Sec. XVII, prima metà.

Pal.[4] = BNFN, *Palatino* 596. Istoria di Firenze di Bernardo Segni ecc. Sec. XVII, prima metà. Il codice si discosta notabilmente nella lezione di alcune integrazioni congetturali dalla lezione prevalsa dopo la prima stampa curata dal Settimanni; appartiene al gruppo di quelli che variano la *lectio difficilior* delle ultime parole del testo « che nell'estate alcuna volta si *arrendono* » in « che nell'estate alcune volte si *inaridiscono* ».

Panc. = BNF, *Panciatichi*, 93. Istoria di Firenze di Bernardo Segni. Sec. XVII, metà. In fine è notato: « Ricopiata fedelmente dal Padre D. Vincenzo Maria Carducci..., in Firenze, 1650 ».

Ricc.[1] = BRF, *Riccardiano* 1819. Anepigrafo. Sec. XVII, prima metà.

Ricc.[2] = BRF, *Riccardiano* 2008. Historia del Segni. Sec. XVII, seconda metà.

Ricc.[3] = BRF, *Riccardiano* 2552-53. Istorie di Bernardo Segni. Sec. XVII, seconda metà. Sopra una carta di guardia è scritto: « Questo esemplare è stato fatto stampare dal Cavaliere Francesco Settimanni.... ». Se veramente l'esemplare sia servito per la stampa come il *Magl.*[3], o soltanto su di essa esemplato, non so. Sta di fatto che in margine è segnata la paginazione dell'edizione Settimanni e che nel tomo I, da c. 152 a c. 180, sono state fatte numerose correzioni per conformare la lezione del

trovassero in Firenze »; [12] una delle quali ho potuto facilmente identificare col codice della Nazionale fiorentina II. III. 122, dell'altra non c'è altrettanta certezza.[13] Le edizioni di Palermo del 1778, di Milano del 1805, di Livorno del 1830, di Firenze del 1835, non fecero che ricalcare la prima.

Ma nel 1857 Gargano Gargani ne curò per il Barbera una nuova edizione non senza qualche ambiziosa pretesa di critica testuale; [14] né con ciò sembri ch'io disdica quanto ho già detto, perché quello io non lo chiamo davvero occuparsi di un testo: per essere fratello di uno degli amici pedanti, il Gargani nella sua filologica fatica non fu pedante abbastanza. Pur tenendo presente l'edizione principe del Settimanni e notandone a piè di pagina le varie lezioni, egli condusse la sua sopra un codice da lui posseduto, che asseriva autografo di Scipione Ammirato, il vecchio ovviamente. Fino a qui si poteva, magari, fargli credito sulla parola; senonché, presa la rincorsa, pretendeva anche di identificare il suo codice con quello inaspettatamente ritrovato dai nipoti dello Storico e da lui degradato per l'occasione, facendone, di autografo che era, un archetipo tutt'al più apografo. La cosa appare davvero marchiana, non comprendendosi per quale sortilegio una copia di

---

codice, prima notevolmente diversa, a quella dell'ediz. Settimanni, conforme a sua volta ai buoni codici di questa famiglia (tra gli altri, *Ant.*, *Magl.*[1], *Rid.*[1], ecc.).

Ricc.[4] = BRF, *Riccardiano* 1818. ISTORIA FIORENTINA DI BERNARDO SEGNI. Sec. XVII, seconda metà.

Ricc.[5] = BRF, *Riccardiano* 285-87, ISTORIA DI FIRENZE DI BERNARDO SEGNI. Sec. XVII, seconda metà.

Rid.[1] = Mss. Ridolfi, Firenze. Anepigrafo. Sec. XVII, primo quarto. È il codice, descritto compiutamente più avanti nel testo, che dà materia al presente saggio.

Rid.[2] = Mss. Ridolfi, Firenze. ISTORIA DEL SEGNI. « Copiata dal Canonico Alessandro Ridolfi, anno 1680 ».

Sang. = BNF, II. III. 113-115 (già *Mgl.* XXV. 313-315). ISTORIE DI BERNARDO SEGNI (Tomo primo, secondo, terzo, delle). « D'Antonio di Orazio da Sangallo ». Sec. XVII, primo quarto (prima del 1623). Il termine *non post quem* può stabilirsi con sicurezza, essendo il codice compreso (sotto i numeri LXXXIII-LXXXV riportati sulla guardia) nel *Libro dei libri a penna di Antonio di Orazio da Sangallo* (BRF, *Riccardiano* 2244), tra quelli posseduti prima della seconda e quinquennale carcerazione, che non fu posteriore al 1623. Cfr. B. MARACCHI BIAGIARELLI, *Antonio d'Orazio da Sangallo, bibliofilo*, in « La Bibliofilia », vol. LIX (1957), pp. 147-154.

Str. = BNF, II. III. 118-120 (provenienza Strozzi). Anepigrafo (il titolo è solo in costola, d'altra mano). Sec. XVII, seconda metà.

Tem. = BNF, *Nuove Accessioni* 992. ISTORIE DEL SEGNI. Sec. XVII, principio. Proveniente dalla Libreria Tempi e scritto per Orazio Tempi dalla stessa mano che scrisse il codice *Ant.* Apografo, secondo la testimonianza di Andrea Cavalcanti: sarebbe una delle copie uscite dall'originale prima che fosse donato al Cardinale de' Medici e « una delle più corrette e migliori ».

[12] SEGNI, *Istorie fiorentine dall'anno 1527 all'anno 1555*, Augusta, 1723. Proibita l'opera dall'Indice *donec corrigatur*, fu subito corretta con la ristampa di un foglietto, dove il pezzo incriminato, narrante il noto eccesso di Pier Luigi Farnese, fu lasciato in bianco.

[13] Secondo il Sanesi (*op. cit.*, p. 52), sarebbe il *Ricc.*[3], che reca sulla sguardia la notizia da noi riportata descrivendo il codice nella nota 11; dove però il vocabolo e s e m p l a r e mi sembra sia stato equivocamente usato dal chiosatore. È in ogni modo ben certo che il Settimanni si giovò del *Ricc.*[2], dal quale derivò il passo interpolato di cui mi occuperò qui sotto nella nota 16.

[14] SEGNI, *Istorie fiorentine*.... pubblicate per cura di G. Gargani giusta un codice scritto da Scipione Ammirato. Firenze, Barbèra, Bianchi & C., 1857. A questa edizione, salvo indicazioni contrarie, si riferiscono le nostre citazioni delle *Istorie fiorentine* (ediz. cit. = ediz. Gargani).

mano dell'Ammirato avrebbe potuto trovarsi così squisitamente nascosta fra le carte del Segni al posto dell'autografo; massime avendo a mente che l'Ammirato arrivò a Firenze dalla natìa Lecce quando il Segni era sotto terra e la sua storia sotto chiave da almeno undici anni.

Ma queste sono ancora bazzecole. Il codice in questione è oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, alla quale pervenne con altre carte del suddetto Gargani, e ci vuol poco a vedere che non è della mano anzi neppure del tempo dell'Ammirato: io lo direi del secondo o del terzo decennio del secolo XVII; quindi non può essere neanche l'archetipo dissepolto dopo tanto oblìo dagli stupefatti nipoti. Inoltre, confrontandolo con la descrizione di quel manoscritto lasciataci dal biografo, non è affatto « di un carattere minutissimo », e non vi sono quelle « molte postille, aggiunte, rassettature »; né del resto si capisce come in una copia postuma ve ne potessero essere: soltanto un gran desiderio di identificare il proprio codice con l'archetipo ve le fece vedere al bravo Gargani, ch'ebbe ciò nonostante la sfrontatezza di riportare con particolare rilievo quella descrizione, affermandola a quello in tutto conforme. In verità esaminando oggi con occhio disincantato il garganico cimelio non vi si ravvisa altra somiglianza con l'originale descritto dall'antico biografo all'infuori di essere alquanto guasto dall'acqua; ma non saprei consigliare a nessuno di fondare il riconoscimento di un codice su questa sola caratteristica, massime quando tutte le altre divergano. Tanta debolezza di mente par troppa, e fa pensare di peggio. Il Gargani era un antico cliente dei miei, e nei miei primi anni ne ho sentito tanto parlare dai vecchi di casa: bizzarro, balzano, sempre a caccia, in cucina e anche in luoghi più strani, di pezzetti di carta per il suo variopinto *Poligrafo*. Non avrei mai creduto che fosse un po' imbroglioncello!

III.

Le cose s'erano fermate per me a questo punto, anzi proprio su questo punto esclamativo, e per gli altri non c'erano neppure arrivate, quando mi venne alle mani un codice delle *Istorie,* abbandonato come cosa vile tra i pochi manoscritti rimasti a una famiglia fiorentina, che fu strettamente imparentata coi Segni ai tempi dello Storico. Il codice non promette alla prima occhiata gran cosa, neppure per vetustà, essendo forse del primo quarto del sec. XVII, ma non dei primi anni: lo direi del terzo decennio del secolo; è originalmente anepigrafo; ha ancora la sua prima legatura, in pergamena molle con unghie e legacci; conta 234 carte numerate modernamente, oltre due di guardia in principio, più tarde e non numerate. Sono bianche le carte 186-195, che dividono il volume in due parti.[15]

[15] Sono bianche, per completare questa sommaria descrizione, anche le cc. 88, 153, 234, 235. Ho detto il codice originalmente anepigrafo, perché nelle due carte di guardia anteriori, aggiunte più tardi, è scritto di mano ottocentesca: *Storia Fiorentina di Bernardo Segni*: sul dorso, di mano settecentesca, *Storia Fiorentina.*

Cosa può offrire alla critica testuale un codice che ha l'apparenza di essere più recente dei meno recenti fino a qui conosciuti, posteriori tutti al ritrovamento delle *Istorie* del quale s'è detto, e cioè di un buon mezzo secolo alla morte dell'autore? Siamo lungi dal campo della filologia classica e qui le differenze di età non si misurano a secoli ma a decine di anni, eppure anche qui calza bene la formula: *Recentiores, non deteriores.*

Dapprima, scorrendo le carte del codice non si hanno certo emozioni da dare il batticuore,[16] neppure quando si vedono, nel bel mezzo del libro settimo, alcune sostanziose aggiunte marginali che non possono essere rimesse di passi saltati dall'amanuense per omeoteleuto o per altra ragione; anzi, per inserirle, è stato necessario qualche adattamento del testo. Capricci, arbitrari ritocchi, dunque, di un troppo intraprendente copista? Ma poco più avanti ecco anche il batticuore, almeno per il cuore di un vecchio scopritore di carte. Accanto ad alcune parole cancellate, è un segno di richiamo e in margine è scritto: « Vedi il numero I, ne' fogli messi alla fine della Storia ».[17] E allora, cercando in fine, troviamo, separate dai dieci fogli bianchi già detti, non solamente quell'una, ma in tutto ben ventidue aggiunte, numerate con numeri romani, ognuna delle quali risponde a un richiamo nel testo della prima stesura, collocato nei margini o nelle interlinee. Talvolta le aggiunte, per lo più di considerevole ampiezza, si inseriscono con poco o nessun mutamento del testo originario; tal'altra l'innesto non avviene senza notevoli rifacimenti: vi sono cancellature che si stendono fino a una intiera facciata del codice e anche più. Poi, quando si è squadrato ben bene ogni cosa, si vede che parti inedite non ve ne sono: è questa profonda rielaborazione, sono tutte queste aggiunte che conducono la prima redazione a raggiungere l'ampiezza e la forma del testo definitivo, quale si legge in tutti i manoscritti fin qui conosciuti e in tutte le stampe.

A queste aggiunte, che nulla aggiungono insomma al testo vulgato, ci conviene ora dare uno sguardo di insieme e molto dall'alto, soltanto per farci un'idea di quello che fosse il testo delle *Istorie* prima di un così grande rimaneggiamento.[18] Basti dire intanto che tutte le digressioni che nell'attuale

---

[16] Il noto passo del libro II inserito nell'edizione del 1723, p. 84 (cfr. ediz. cit., p. 129) di sul *Ricc.*2, passo mancante ai codici più antichi e evidentemente interpolato, nel nostro codice *Rid.*1 non c'è.

[17] Codice *Rid.*1, e 110*r*.

[18] Relegato in questa noterella, che non può impacciare chi non la cerchi, ecco tuttavia un apparato molto sommario, limitato alle giunte e ai rifacimenti più ampi:

c. 110*r*: cancellate le parole *Ma finalmente l'Imperatore* per inserire la giunta I (c. 196; ediz. cit., pp. 293-294): *Perché avendo proposto all'Imperatore.... a quietare gli umori di Firenze e*;

c. 110*t*: cancellate 10 righe, poi, dopo le parole *Stato di Savoia,* inserita la giunta II (c. 196*t*; ediz. cit., pp. 295-299): *che per ogni altro conto.... Ma tornando all'Istoria del nostro mondo, Cesare*; più sotto, inserita la giunta III, comprendente tutto il discorso di Carlo V in concistoro (cc. 198*r*-199*t*; ediz. cit., pp. 300-303);

c. 111*r*: aggiunto nel margine e nell'interlinea il breve passo *ancorché fingessi.... di tutto l'Oriente* (ediz. cit., p. 304);

c. 112*r*: dopo alcune giunte interlineari, cancellate 3 righe, inserisce la giunta IV (cc. 199*t*-200*r*; pp. 306-309): *Antonio da Leva, desideroso.... comandato dal re Francesco*;

libro settimo allontanano la narrazione dalle cose di Firenze, solo originario assunto dell'autore, nella prima redazione non c'erano affatto. Nel libro ottavo della redazione definitiva, libro che quasi mai si discosta dai confini dello Stato fiorentino, le aggiunte si riducono al preambolo generale sulle congiure, di vago sapore machiavellico; ma una buona metà dell'attuale libro nono manca alla prima redazione, essendo stata inzeppata a forza di aggiunte quasi tutte estranee alla storia fiorentina, e così due terzi del brevissimo libro decimo e addirittura tre quarti dell'undecimo. Questa crescente sproporzione fra prima stesura e aggiunte prometteva di continuare nell'attuale libro duodecimo, poiché ben sette facciate di aggiunte fanno riscontro nel nostro codice a tre sole facciate di prima stesura; ma oltre quelle tre facciate, insino alla fine dell'opera, ossia dove l'opera ebbe fine per la morte dell'autore, altre aggiunte e rifacimenti non ve ne sono: indizio molto probabile

---

c. 112*t*: inserita la giunta V (c. 200*t*; ediz. cit., pp. 309-310): *Erano già apparite le compagnie ... morisse di peste tutto l'esercito*; e la giunta VI (c. 201; ediz. cit., pp. 310-311): *aveva papa Paolo.... se ne ritirorono*;

c. 114*t*: cancellato un rigo, si pone fine con indicazioni interlineari e marginali al libro settimo e si inserisce la giunta VII (c. 201*r*-202*t*, ediz. cit., pp. 316-318) consistente nel preambolo che inizia il libro VIII;

c. 128*t*: con indicazioni interlineari e marginali, si pone fine al libro ottavo e si inserisce la giunta VIII (cc. 202*r*-203*r*; ediz. cit., pp. 350-352), con la quale incomincia il libro nono;

c. 132*r*: inserita, con nota interlineare, la giunta IX (cc. 203*r*-206*t*; ediz. cit., pp. 360-368): *Il duca Cosimo avendo avuto dall'Imperatore.... la pena de' loro commessi delitti*;

c. 134: inserita la giunta X (c. 206*t*; ediz. cit., p. 375): *Allora li signori Veneziani.... in quella provincia*; e la giunta XI (c. 206*t*; ediz. cit., pp. 376-377): *Nel qual mezzo tempo.... in caso di necessità*;

c. 135*t*: inserita la giunta XII (c. 207; ediz. cit., pp. 379-380): *Infra questo pontefice.... amorevolmente concordi*; e, nel margine inferiore, la giunta XIII (c. 207*t*; ediz. cit., pp. 380-381): *Fu per tal conto.... quel che seguì in Ungheria*;

c. 136*r*: inserisce, con indicazione marginale, la giunta XIV (cc. 208*r*-210*r*; ediz. cit., pp. 382-387): *Da poi il Re.... dirò ora come*; e la giunta XV (c. 210; ediz. cit., pp. 387-388): *Perciò Filippo Landgravio.... l'infamasse di tal fatto*;

c. 137: indicati marginalmente nel *recto* la fine del libro nono e il principio del decimo nel *terzo*, dopo un passo di 29 righe sbarrato;

cc. 137*t*-138*r*: inserite brevi aggiunte marginali e interlineari;

c. 139*t*: inserita, con la cancellazione di un rigo, la giunta XVI (cc. 210*t*-213*t*; ediz. cit., pp. 398-405): *Onde m'è d'uopo raccontare.... vinti de' Turchi in quella provincia*; e la giunta XVII (cc. 213*t*-214*t*; ediz. cit., pp. 406-409): *Si preparava.... gli apporteranno biasimo*;

c. 140*r*: inserite alcune aggiunte interlineari;

c. 141*r*: dopo un'aggiunta interlineare è inserita la giunta XVIII, che comprende la fine del libro decimo e il principio dell'undecimo (cc. 215*r*-229*r*; ediz. cit., pp. 413-448): *E questa cosa era stimata per vera.... sull'accordo di tal natura*;

c. 141*t*: inserita, con indicazione marginale, la giunta XIX (cc. 229*t*-230*t*; ediz. cit., pp. 448-451): *So che essendomi insino a qui disteso pur molto.... mettere denari in borsa*;

c. 144*t*: segnata, con indicazioni marginali, la fine del libro undecimo e il principio del duodecimo; con indicazione nel margine inferiore, inserita la giunta XX (cc. 230*t*-231*t*; ediz. cit., pp. 464-467): *Perché è da sapere.... mi par degno di esser notato*;

c. 145*t*: inserita, con richiamo posto nel margine inferiore, la giunta XXI (cc. 231*t*-232*t*; ediz. cit., pp. 470-472): *il quale era ancora reputato tanto maggiore.... dirò quello che successe altrove insino a quel punto*;

c. 146*r*: cancellati 11 righi e inserita al loro posto, con richiamo marginale, la giunta XXII (cc. 232*t*-233*t*; ediz. cit., pp. 472-474): *Era nel porto di Genova.... turbare lo Stato d'Italia.*

che proprio a quel punto del libro duodecimo fu interrotta la prima stesura e intrapreso il lavoro di rielaborazione.

Si badi che ho parlato dei libri ottavo, nono, decimo, undecimo e del principio del duodecimo, non senza usare la parola a t t u a l e , riferendomi sempre, cioè, alla partizione definitiva dell'opera quale si vede in ogni edizione e in ogni codice conosciuto prima dell'odierna scoperta. Perché, infatti, nella prima e tanto più breve stesura, questa parte del testo era compresa tutta nel libro settimo, che si stendeva così per un eccessivo numero di anni e di carte. Soltanto nel rimaneggiamento, onde questa parte dell'opera uscì poco meno che raddoppiata, si provvide a una nuova partizione, notando nei margini o nelle interlinee dove avesse a cadere il principio e la fine dei libri, quando non cadevano nel testo nuovo, cioè nelle aggiunte.

IV.

È dunque, lo ripeto, dopo tutto questo travaglio testuale, è attraverso un così laborioso rifacimento che le *Istorie* del Segni hanno raggiunto la forma definitiva, partendosi dalla sconosciuta più breve redazione rivelataci dal nostro codice. Ciò stabilito, e non essendo il codice autografo, anzi neppure coevo, si pone subito la inquietante questione, se il rifacimento sia autentico o apocrifo, cioè opera di un tardo rifacitore; nel quale caso si verrebbe a questa stupefacente conclusione: che le *Istorie* attribuite al Segni, quali oggi le conosciamo e ammiriamo, sarebbero un postumo raffazzonamento di qualche discendente dello storico o di qualche antiquario. Un bel caso davvero.

Ma voglio dirlo subito, rinunziando agli effetti di uno studiato indugio sopra l'eventualità più drammatica: si può essere tranquilli a questo riguardo. Un esame più particolare del testo ci consente infatti due osservazioni conclusive. La prima è che il nostro codice presenta, così nel testo primitivo come nelle aggiunte, non poche lacune, rappresentate da spazi bianchi o punteggiati. Considerando attentamente queste lacune, si trova che esse non corrispondono a nomi di luoghi o di persone, né a date né a numeri o ad altri particolari dei quali l'autore non avesse certezza durante la stesura del testo, ma sono caratteristici dubbi di un copista in difficoltà dinanzi a vocaboli ostici e d'incerta lettura, per cattiva grafia o per deperimento delle materie scrittorie.[19] In secondo luogo si osserva che certi passi nei quali Ber-

[19] Possono bastare, tanto sono decisivi, questi pochi esempi, cavati tutti dalle giunte inzeppate nella rielaborazione, come quelle che più si potrebbero prospettare interpolate ed apocrife. In questi esempi integro le lacune del nostro codice (*Rid.*[1]) con lezioni dell'edizione 1723 inserite tra parentesi quadre. In caso di notevole diversità, faccio seguire fra parentesi tonde la lezione dell'ediz. 1857 (cod. *Garg.*) dando in carattere *corsivo* ciò che manca al nostro codice:

c. 210*t* (Ediz. 1723, p. 265): manteneva in Siena.... aveva pure alcuna reputazione. Seguivano per tal cagione molte ingiustizie fatte ora in rapire l'altrui, ora in ammazzare et in [ferire partigianamente]. — (Ediz. 1857, p. 399: manteneva in Siena *molti sgherri ed*

nardo Segni discorre di sé usando la prima persona, per essere stato testimone delle cose narrate, si trovano anche nelle parti aggiunte: [20] prova certamente decisiva, se non si pensi ad una disonesta falsificazione, nel nostro caso assolutamente impensabile. Or dunque, la prima osservazione ci dice che lo scrittore del nostro codice non è l'autore della rielaborazione del testo, ma un semplice e piuttosto sprovveduto copista; la seconda, che l'autore n'è proprio Bernardo Segni.

Lo scioglimento di questo nodo ne produce però subito un altro, molto più ingarbugliato; non essendo davvero facile comprendere come una rielaborazione eseguita non dopo il 1558, anno della morte dello storico, possa trovarsi, con tutto il suo apparato di cancellature, di pentimenti, di rifacimenti, di aggiunte, in un codice del secolo XVII. E così quello che dianzi ho detto essere un bel caso ci «raffinisce tra le mani» come Callimaco a messer Nicia nella *Mandragola*.

Ma prima di sgarbugliare anche questo garbuglio ci preme, ora che abbiamo sperimentato l'autenticità della rielaborazione, ricercarne le cause e considerarne gli effetti. Così si potrà, intanto, fare un poco di conto e vedere cosa si sia guadagnato con la nostra scoperta; che poi, in una illustrazione come questa, è ciò che più importa. Il resto è chincaglieria di critica testuale, che qui non potrebbe avere spaccio.

V.

Ho già accennato che le giunte annestate sulla prima stesura del libro settimo non hanno che vedere con la storia fiorentina, e la stessa osservazione si potrebbe ripetere per la maggior parte di quelle inserite nei libri

---

aveva pure alcuna reputazione. Seguivano per tal cagione molte ingiustizia fatte ora in rapire l'altrui, ora in ammazzare ed *insultare partigianamente*);

c. 211*r* (Ediz. 1723, p. 265): ma di poi avendo egli [presidiato] tutto lo stato. — (Ediz. 1857, p. 400: ma di poi avendo egli *messo una taglia a* tutto lo stato. — *Magl.*[2]: avendo egli *preso* tutto lo stato;

c. 215*t* (Ediz. 1723, p. 276; ediz. 1857, p. 415): Era in Strigonia Salamanca e Liscano, sp[agnuoli], con buon presidio;

c. 228*t* (Ediz. 1723, p. 298; ediz. 1857, p. 446): rimasto luogotenente doppo l[a morte del capitano] cominciò a tentare;

c. 229*r* (Ediz. 1723, p. 299): si presentò alla vista dell'Imperatore [senz'altro intramezzo che] quello del fiume. — Ediz. 1857, p. 447: si presentò alla vista dell'Imperatore *non vi essendo altro intramezzo che* quello del fiume.

Come ho già osservato, tutti i codici più antichi da me veduti, presentano, più o meno ampie, le medesime lacune. Rimane così confermata la scarsa leggibilità dell'archetipo in più luoghi, dovuta alla cattiva conservazione «per esservi piovuto sopra», come ci ha informato l'antico biografo. Soltanto in alcuni di questi codici tali lacune sono variamente supplite d'altra mano più tarda, evidentemente non per una più accurata lettura, ma per integrazioni congetturali. Ne offrono esempi caratteristici i codici *Garg.*, *Mgl.*[2] *Pal.*[4] per lo più divergenti fra loro e divergenti dal gruppo rappresentato dal *Rico.*[3], da cui derivò l'edizione del Settimanni.

[20] Oltre il passo già citato (c. 208, ediz. cit., p. 382), nel quale il Segni dichiara di scrivere nell'anno 1555, parole dunque che non si confarebbero a un tardo rifacitore, cfr. ediz. cit., pp. 373, 382. Si veda anche dove riferisce le memorabili parole scrittegli dal duca Cosimo (c. 203*r*, cfr. ediz. cit., p. 352) e la confidenza fattagli dal Lottini in Volterra (c. 215, cfr. ediz. cit., c. 413): i quali passi si trovano nelle giunte al testo della prima stesura.

seguenti. Lo storico aveva incominciato l'opera sua dichiarando di voler « mettere nella memoria degli uomini le cose seguite nella città di Firenze dall'anno 1527 all'anno 1530 ». Adempiuto questo impegno col compimento del libro quarto, ed avendogli « la comodità e l'ozio fatto mutar di proposito » giusta un'espressa riserva fatta in quel principio, sconfinò col libro quinto dai termini di tempo che si era prima proposti, non ancora, dai confini del dominio fiorentino. Quest'altro sconfinamento lo perpetrò nel libro sesto, dove si distese alquanto a narrare le cose d'Italia, di Europa, del Turco, ma era pur sempre una digressione da non turbare l'equilibrio dell'opera; e lo stesso si sarebbe potuto ripetere per il settimo di prima stesura, se a squilibrarlo del tutto non fossero venute, col rifacimento, quelle po' po' di aggiunte delle quali soltanto oggi abbiamo notizia.

Una volta saltato il fosso, lo storico non ebbe altri scrupoli e si allargò sempre più sopra le cose di Europa, di Africa, di Levante e addirittura del Nuovo Mondo, inzeppando nel testo primitivo zeppa dopo zeppa, tanto che nel libro nono della redazione definitiva, di Firenze si parla assai poco; nel decimo e nell'undecimo, quasi per nulla: e a chi abbia presente il proposito dichiarato in principio, o anche soltanto il titolo dell'opera, fa un curioso effetto davvero. A un certo punto anche d'autore se ne rende conto e sente il bisogno di discolparsi: « Non mi sia qui imputato a prevaricazione se, avendo proposto di scrivere le cose di Firenze, mi sono allargato non pure alle cose d'Italia ma a quelle del Turco ».[21] Anche altre volte torna a scusarsene con parole che lasciano trapelare una certa preoccupazione, mentre continua ad annestare sul gracile tronco della prima stesura quelle ramose aggiunte di materia esterna ed estranea: e si pensi che una, fra l'altre, occupa da sola ben quarantaquattro pagine dell'edizione Gargani. Erano bocconi troppo grossi, e nessun testo avrebbe potuto inghiottirli senza farne un'indigestione.

Viene fatto di domandarsi se qualche altra cosa, oltre « la comodità e l'ozio », lo facesse mutare proposito a quel punto del settimo libro, quali nuovi pensieri lo inducessero a intraprendere un rimaneggiamento che doveva alterare, e diciamo pur snaturare, tutta l'opera sua. Correva l'anno 1555: di che abbiamo certezza, essendo una di quelle giunte datata.[22] Ebbene, io credo che alla improvvisa deliberazione dell'autore non fosse estranea la lettura della *Storia d'Italia* guicciardiniana, che, cominciata a divulgarsi manoscritta tra pochi privilegiati qualche anno prima, circolava ormai senza troppe gelosie dei gelosi custodi tra gli storici e i letterati fiorentini più con-

---

[21] Ediz. cit. p. 398.

[22] Anzi si può stabilire con certezza (e non è senza interesse) in quale anno e in quale mese, quasi in quali giorni, il Segni, che doveva essere uno scrittore veloce, interruppe la redazione delle *Istorie* per rielaborarne gli ultimi libri. Infatti, il passo (già notato dal Lupo Gentile, p. 35) dove si legge: « *a' tempi ch'io scrivo, che sono nel 1555* » si trova nel testo di primo getto, anteriore alla revisione (codice detto, p. 133*t*; ediz. cit., p. 373); mentre il passo relativo al papa Cervini, allora regnante, si trova nelle giunte (codice detto, c. 208*r*; ediz. cit., p. 382): ed è noto che il Cervini regnò dal 4 al 30 aprile 1555.

fidati.[23] E in questa idea sempre più mi confermo se considero che il Segni comincia ad allargare la sua storia oltre i confini municipali proprio là dove termina la storia più che nazionale del Guicciardini, cioè dopo la morte di Clemente VII; essendo ovvio che questo di incominciare o di ampliare la narrazione dove altri la lasciò fu spesso accorgimento e ambizione degli storici.

Bernardo Segni, non senza qualche ragione, venne catalogato dai moderni storici della storiografia fra i discepoli del Machiavelli, del quale imitò da lontano « lo bello stile » e l'architettura dei libri; ma questa sconosciuta rielaborazione ne fa ora il primo e più diretto imitatore del Guicciardini, dando una evidenza icastica, quasi palpabile, all'influenza esercitata sulle sue *Istorie* dalla lettura della *Storia d'Italia,* negli estremi anni di sua vita. Imitatore, s'intende, solo nel disegno generale dell'opera, non nel metodo di raccolta e critica delle fonti: nelle quali cose solo seguace fiorentino del Guicciardini, ma quanto lontano!, resta Giovan Battista Adriani.

Per sua disgrazia, il Segni non era il Guicciardini e gli mancò l'arte somma che questi ebbe e che al Ranke faceva pensare all'Ariosto, di lasciare e riannodare le fila ben altrimenti molteplici della sua grande tela. Ma anche se quell'arte avesse avuta, bisogna considerare il modo, rivelatoci ora del nostro codice, per il quale tutte quelle grandi toppe furono cucite, talvolta, direi, col filo bianco, sul tessuto della prima redazione.

Così per il codice nuovamente trovato, e attraverso le ragionevoli congetture che se ne possono trarre, siamo venuti a sapere che da quei giusti appunti della moderna critica storiografica già riferiti sarebbe andata immune la prima redazione delle *Istorie,* condotta fino a un certo punto del duodecimo libro. Il povero Segni se li sudò poi faticosamente quei biasimi, pestando le orme del grande concittadino e maestro, con le laboriose giunte che ho sommariamente descritte e che dovevano fare della sua storia municipale una storia generale della Cristianità in lotta col Turco.

Sempre a questo proposito, ho osservato pur dianzi quale strano effetto facciano in un'opera intitolata *Istorie Fiorentine* tutti quei capitoli dove di Firenze quasi non si ragiona. Anche nella *Storia d'Italia* guicciardiniana la narrazione trapassa i confini segnati dal titolo ma, senza contare che la maggiore ampiezza di tali confini fa parere meno stridente la discordanza fra titolo e contenuto, è da osservare, come ho già fatto recentemente, che il titolo del capolavoro guicciardiniano non è originale, ma impostogli da chi per primo lo dette alle stampe.[24] Veramente è lecito domandarsi se anche questo che si legge in fronte alla storia del Segni lo sia: in quanto a me, ne dubito assai. Né faccio caso soltanto alla gran varietà che trovo fra i codici a tale riguardo; in fronte ad alcuni dei quali leggo, anziché quello consa-

---

[23] R. Ridolfi, *Opuscoli di storia letteraria e di erudizione,* Firenze, « Bibliopolis » (Leo S. Olschki), 1942, pp. 212-216; R. Ridolfi, *Documenti delle prime stampe della « Storia d'Italia »,* in « La Bibliofilia », LXI (1959), pp. 39-51.

[24] R. Ridolfi, *Vita di Francesco Guicciardini* cit., p. 513.

crato dalla prima edizione, il titolo *Istoria della città di Firenze,* evidentemente non derivato dall'autografo ma ricavato dalle prime parole del testo; in alcuni, più semplicemente e meno impropriamente, *Istoria* e *Istorie* senz'altro; alcuni, infine, sono anepigrafi.[25] Questa varietà è certamente sospetta; ma ciò che molto più insospettisce e mi fa dubitare è la mancanza di qualsiasi titolo nel codice che ci ha rivelato fin qui tante cose sulla composizione dell'opera e che potrebbe anche essere quel che in diplomatica si chiama una c o p i a i m i t a t i v a dell'originale; comunque, una copia ad esso diligentemente conformata.

VI.

Copia imitativa: la parola è ormai detta, l'ipotesi è stata proposta. E del resto era tempo di spiegarsi il mistero di questo codice che, scritto più di mezzo secolo dopo la stesura dell'opera e la morte dell'autore, riproduce tutto il travaglio di una rielaborazione originale, autentica. Fra le possibili soluzioni di questo rompicapo, di veramente plausibili non so vederne che due.[26] Quella che ho già anticipata, intanto, non parrà affatto strana se si ricordino le notizie dateci dal contemporaneo Andrea Cavalcanti, già riscontrate in ogni parte veritiere e degne di fede. Da lui abbiamo appreso che l'originale delle *Istorie,* « con molte postille, aggiunte, rassettature e cancellamenti », proprio dunque come il nostro codice, fu trovato dai nipoti dell'autore e da loro donato al cardinale Carlo de' Medici. E, se ben si consideri, pare assai verosimile che, privandosi, certo non senza qualche rincrescimento, di quell'originale scritto di propria mano dall'avo, maggior gloria del nome loro nei secoli, i nipoti ne volessero almeno una copia che lo riproducesse fedelmente in ogni sua parte. Così fecero, ad esempio, i discendenti di Girolamo Savonarola, quando si privarono della famosa lettera con la quale il Frate si accomiatava dalla famiglia.[27] Queste considerazioni rendono verosimile, anzi probabile, una congettura a prima vista un po' lambiccata; vi concorre poi anche la data attribuita al codice, che è quella appunto della donazione dell'originale: terzo decennio del secolo XVII. Se qualche cosa si volesse opporre, potrebbe essere soltanto l'eccessivo verismo, per usare un vocabolo nuovo e foresto trattando cose vecchie e nostrane, di certe correzioni.

---

[25] Come può ritrarsi qui sopra dalla nota 11, sono anepigrafi, oltre il nostro *Rid.*[1], *Pal.*[1], *Ricc.*[1], *Str.*; mentre il titolo *Istoria,* senza aggettivo, si legge in fronte ai codici *Ricc.*[2], *Rid.*[2]; il titolo *Istorie,* nei codici *Pal.* [2], *Ricc.*[3], *Sang., Tem.* Infine, nel cod. BNF, II, III, 122-24, non compreso nel nostro elenco perché probabilmente del sec. XVII, si legge il titolo estravagante di *Trattato istorico.*

[26] Tra le congetture plausibili non posso mettere quella che il nostro copista si sia trovato a malpartito con un originale tormentato e arruffato, nel quale le aggiunte e i rifacimenti fossero sistemati in fogli a parte o in altra parte dell'archetipo. Non pare infatti credibile che le difficoltà continuassero all'amanuense, sempre uguali, sino alla fine, neppure attribuendogli un capo ben duro.

[27] Savonarola, *Le lettere,* ora per la prima volta raccolte e a miglior lezione ridotte da R. Ridolfi, Firenze, Leo S. Olschki, 1933, p. xxxii.

Ma c'è poi la seconda congettura, ed è questa: che lo scrittore del nostro codice, dopo avere esemplato un primo abbozzo dell'opera, essendogli venuta alle mani la redazione definitiva, autografa o apografa, abbia con essa collazionato e corretto la sua copia. Alla quale congettura non c'è cosa che si possa ragionevolmente opporre; né con ciò vorrei che si corresse troppo a metter da parte la prima, anche se la seconda è più semplice, che in fatto di congetture è sempre un bellissimo pregio.

Qualunque delle due, poi, sia la vera, non muta la singolare importanza del nostro codice, non mutano le nostre conclusioni circa il primitivo più ristretto testo dell'opera, né circa le influenze che ne determinarono la rielaborazione. Questi sono punti ben fermi, e sono anche i punti che importano di più; intorno ad altri si desidera una maggiore indagine e una più ampia trattazione. I codici delle *Istorie fiorentine* che ho veduti sono molti, ma bisognerà vederli tutti; e bisognerà fare altre ricerche per ritrovare quell'originale autografo, che non è forse perduto ma soltanto smarrito. Esso porterebbe finalmente altro che congetture a una questione che ho proposta

per approvarla non per terminarla.

* * *

L'immagine dantesca evocata dal verso di cui ho fatto suggello si conviene singolarmente a me, che sono, non come il maestro ma come il baccelliere della similitudine, dinanzi al magnifico rettore, al senato, al corpo accademico di un glorioso ateneo. Questo onorato lauro pisano appaga in me certamente le ambizioni dello studioso; ma soprattutto commuove, come nessun altro simile riconoscimento farebbe, certi riposti sentimenti dell'uomo. Perché io non posso dimenticare che proprio qui cominciai ad arrampicarmi sui rami alti del sapere. E se altri furono poi i rami dai quali colsi i frutti che oggi mi si vogliono riconoscere, e che sono tutto il mio umano raccolto, forse quegli anni pisani non furono per me inutili; non inutili i fermenti che chiusero, e neppure gli sviamenti, gli avviluppamenti, i giovanili errori.

Sviamenti, avviluppamenti, giovanili errori: tornato «con altra voce omai con altro vello», li ritrovo ora per le care vecchie strade di questa città, e ognuna di esse mi conduce nel paradiso gozzaniano delle cose «che potevano essere e non sono state». Di questa commozione è intrisa oggi la mia gratitudine. Fornita l'opra, chiuso il cerchio, non varrebbe la pena di vivere, se non fosse per morire un poco ogni giorno in queste ineffabili malinconie.

ROBERTO RIDOLFI

CATULLO ROMANTICO?

Sebbene sia difficile, di fronte al tono epicureo di molte poesie catulliane,[1] riconoscervi un afflato religioso nuovo, una forte tendenza religiosa, si è cercato recentemente di mostrare nell'ultimo Catullo l'influsso delle religioni mistiche conosciute in Asia.[2] In particolare la critica si è trovata più a suo agio nel riconoscere nel poema 76 una profonda ispirazione religiosa e mistica.[3]

Questa tesi non è che un approfondimento e una correzione del ritratto critico di Catullo quale si è venuto creando in questi ultimi trenta anni per merito soprattutto della critica italiana, e che trova la sua espressione anche nell'articolo dello Schuster nell'Enciclopedia Pauly-Wissowa-Kroll.

La tendenza, che accomuna critici e dotti molto diversi, dal Croce al Paratore, dallo Schuster al Marmorale, è di mettere in rilievo l'immediatezza della poesia catulliana, il suo candore, la sua schiettezza, il suo erompere come improvviso grido dell'anima, il suo romanticismo,[4] la sua passionalità diretta e senza veli, ecc.

---

[1] E. Giuffrida, *L'epicureismo nella letteratura latina nel I sec. a. C.*, II, Torino, 1950.

[2] È la tesi generale del libro del Marmorale, *L'ultimo Catullo*, Napoli, 1952.

[3] « C'è nel fondo di questi versi quel senso mistico, che è, secondo il Marmorale, dell'ultimo Catullo.... », A. Ronconi, *Catullo, Carmi*, Roma, 1953; « Mai prima d'ora la lirica di Catullo aveva vibrato di tanto contenuto sentimento, di così mistica religiosità.... », R. Giomini, *Catullo, Carmi*, Roma, 1956, p. 125; E. Turolla, « Giornale Ital. di Filol. », 1956, p. 3: « (Catullo) .... esprime nel carme citato ben altra profondità di visione sui regni spirituali e sulla divinità ».

[4] B. Croce, *Catullo*, « La Critica », 1940, p. 195: « È questa la bellezza della poesia catulliana: rendere una condizione elementare e quasi fanciullesca del sentire senza punto alterarla, senza esagerarla, senza vezzeggiarla, senza frammischiarvi il personale compiacimento della propria ingenuità e neppure quello della propria sincerità nel voler dir tutto.... Che egli avesse assai a lungo e attentamente studiato l'arte negli esemplari greci è da ammettere; ma nessuno studio dell'arte può conferire la capacità di sdoppiarsi e contemplare se stesso come una cosa nuova, quasi con meraviglia, che è virtù di poeta ed è la virtù di Catullo »; M. Schuster, *Valerius Catullus*, in « RE », VII, a. II, 1943, p. 2364: « Das leichtblutige Draufgängertum dieses Sanguinikers hat uns denn auch Dichtungen geschenkt in denen der warme Herzschlag des Lebens pulst.... »; N. Heréscu, *Catulle et le romantisme*, « Latomus », XVI, 1957, pp. 433-445, sostiene che la poesia di Catullo abbraccia la più parte delle caratteristiche che noi chiamiamo romantiche; E. Turolla, « Giornale Ital. di Filol. », 1956, p. 1, « Catullo, il fanciullo, così comunemente si dice, appassionato e triste, Catullo fanciullescamente reagisce di fronte al grande dolore della sua vita, si rivolge con immediata semplicità al lettore senza che nulla si celi in parola grave di sensi remoti, di pensamenti perturbanti e difficili »; E. Paratore, *St. lett. latina*, 1950, p. 317: « Ma nonostante tutto egli era fondamentalmente un fanciullo, un fanciullo buono, ingenuo e generoso, che per la sua ingenuità offriva il fianco alla malizia altrui e rimaneva sperduto e smarrito di fronte al dolore e poi piangeva, con un'immensa pietà di se stesso.... », p. 321: « .... Non potendone più, il poeta, dal fondo della sua fanciullesca purezza che lo strazio sommuove e reca alla superficie sente affiorare l'ingenua

Nel caso del poema 76 tutte queste doti di Catullo sembrano avere la più luminosa conferma. Eppure noi, proprio qui, sentiamo che il poeta si è espresso in forme mediatissime, che non permettono di parlare né di ispirazione mistica, né di improvviso erompere del grido dell'anima.

> Si qua recordanti benefacta priora voluptas
> est homini, cum se cogitat esse pium,
> nec sanctam violasse fidem, nec foedere nullo
> divum ad fallendos numine abusum homines,
> multa parata manent in longa aetate, Catulle,
> ex hoc ingrato gaudia amore tibi.
> Nam quaecumque homines bene cuiquam aut dicere possunt
> aut facere, haec a te dicta factaque sunt:
> omnia quae ingratae perierunt credita menti.

Questa è la prima parte del poemetto il quale è, come i commentatori vedono, tripartito nei versi 1-9, 10-16, 17-26; ma non si è notato che la tripartizione non è solo d'argomento, ma soprattutto drammatica. Nella prima parte Catullo si rivolge a se stesso: è la coscienza del poeta che parla a lui. Nella seconda parte v'è un dialogo interiore fra il poeta e la sua coscienza (v. 13). Infine, nella terza parte, quasi a conclusione del drammatico colloquio interiore, il poeta si rivolge agli dei.[5]

La prima parte del poema svolge una serie di considerazioni dettate dalla coscienza del poeta: come ha notato il Traina (« Convivium », 1954, p. 35) « l'esegesi mistica del carme s'impernia sul senso del v. 5.... e soprattutto sul senso di *in longa aetate* che era generalmente inteso da traduttori e commentatori come un accenno agli anni avvenire di Catullo ». Ora a cominciare dal Gigante [6] e poi dal Marmorale (*op. cit.*) si interpreta *longa aetate* come *eternità*. Anche in edizioni scolastiche si comincia ad accreditare questa interpretazione.

Molto opportunamente il Traina ha messo in evidenza che il Marmorale nella sua interpretazione forza il senso del testo. In più, ci sembra, egli dimentica il participio *recordanti*. Catullo non dice, come interpreta il Marmorale: « Se c'è un premio per il bene compiuto, molte gioie ti restano » ma « se c'è un piacere a *ricordare* il bene compiuto, ti restano molte gioie perché potrai ricordare d'aver compiuto molto bene ». Non si tratta dunque di un premio, ma della soddisfazione morale di chi ricorda, dunque di chi vive nel tempo e non nell'eternità. In nessun modo *homini recordanti facta priora*

---

pietà degli anni primi; non avverte altro rimedio che prosternarsi dinanzi ai simulacri di quegli dèi che da piccolo era stato educato a venerare; e scrive il c. 76, la prima altissima elegia subiettiva della latinità, ove si sforza disperatamente di credere che ci sia una divinità che renda bene per bene.... ».

[5] Altri dividono il carme in due parti (Kroll, Leipzig, 1929², *ad loc.*; Bardon, *L'art de la composition chez Catulle*, Paris, 1943, p. 61). Invece Benoist-Thomas e Lenchantin dividono 1-10, 11-16, 17-26. Ma il verso 10 da inizio a quel dialogo interiore che dicevamo e va dunque unito alla II parte.

[6] M. Gigante, *Catullo c. 76*, « Latomus » X, 1951, pp. 137-42.

può voler dire lo spirito di Catullo dopo la sua morte. Se Catullo avesse voluto dare alla frase valore escatologico lo avrebbe certo marcato con qualche espressione precisa.

Il Traina ha mostrato che se vogliamo trovare la fonte di questi primi versi dobbiamo rivolgerci non ai mistici, ma ai filosofi, a Cic., *Cat. M.* 9: « Aptissima omnino sunt.... arma senectutis artes exercitationesque virtutum, quae in omni aetate cultae, cum diu multumque vixeris, mirificos ecferunt fructus, non solum quia numquam deserunt ne extremo quidem temporis aetatis.... verum etiam quia conscientia bene actae vitae multorumque benefactorum recordatio iucundissima est ».[7] Dunque Catullo comincia questo « improvviso grido di un'anima disperata » (Giomini) in un modo ben dotto e distaccato. Egli parte da una antica sentenza, notissima e comune in tutta la letteratura:

Plat. *Rep.* 330 e: *ὁ μέν οὖν εὑρίσκων ἑαυτοῦ ἐν τῷ βίῳ πολλὰ ἀδικήματα καὶ ἐκ τῶν ὕπνων, ὥσπερ οἱ παῖδες θαμὰ ἐγειρόμενος δειμαίνει καὶ ζῇ μετὰ κακῆς ἐλπίδος· τῷ δὲ μηδὲν ἑαυτῷ ἄδικον συνειδότι ἡδεῖα ἐλπὶς ἀεὶ πάρεστι καὶ ἀγαθὴ γηροτρόφος, ὡς καὶ Πίνδαρος λέγει.*

Si paragoni *γηροτρόφος* a *in longa aetate* del nostro poemetto.[8]

Oltre al già citato passo ciceroniano, aggiungiamo Cic. *Fin.* 1. 57: « stulti.... malorum memoria torquentur, sapientes bona praeterita grata recordatione renovata delectant », Cic. *ad Att.* 10. 4. 5: « praeclara igitur conscientia sustentor, cum cogito me de re publica aut meruisse optime, cum potuerim, aut certe numquam nisi pie cogitasse ».

Senonché tutti questi passi suonano ottimistici: questa dolce speranza del buon ricordo è una consolazione, un diletto che rallegra l'età matura ed anziana. Tutto diversamente nel passo catulliano, dove il motivo si riempie di grave amarezza. A ben leggere questo passo si colgono subito gli elementi che colorano di tristezza il motivo: a cominciare da quell'inizio drammatico e ipotetico (la massima non è citata in modo affermativo, ma solo ipoteticamente: *Si....*), a quel contrasto fra *qua.... voluptas* e *multa.... gaudia* che rimpicciolendo il piacere del buon ricordo ed esagerando al massimo le gioie che spettano al poeta da quel ricordo, rende la massima ironicamente amara, nella sua forma quasi di iperbole,[9] fino a una vera e propria interpolazione al v. 6: « ex hoc ingrato gaudia amore tibi ». Il verso non è ben legato a ciò che precede, perché, secondo la massima antica il discorso dovrebbe arrestarsi a *gaudia*: « Poiché tu hai agito onestamente e puramente ti restano

[7] Cfr. ancora Cic., *Orat.*, fr. 20 (Malc.), e il commento del Kroll.

[8] Che il ricordo del bene compiuto sia un piacere che elimina ed annulla il dolore presente è motivo epicureo (cfr. Giufferida, *op. cit.*, p. 242); e per i passi epicurei cfr. Traina, *op. cit.*, p. 361.

[9] Se c'è solo un qualche piacere a ricordarsi del bene compiuto, come potrà Catullo da questo stesso ricordo ricavare grandi gioie? La risposta può essere: « Perché non bene ma sempre benissimo ha agito »; oppure con ironica amarezza « proprio solo quel genere di gioie ti restano, e di quelle quante ne vuoi » che mi pare il senso da sottintendere al contrasto iperbolico.

molte gioie », e la massima, infatti non precisa mai, nei testi citati, se il comportamento onesto e giusto debba o no essere ben ricambiato. In questo motivo il bene agire è sempre disinteressato.

Ora Catullo con il v. 6 e più ancora con il v. 9 fa sentire che questo suo bene agire non ha ottenuto quello che invece avrebbe meritato: di qui due volte la parola ingrato, *ingrato amore* v. 6 e *ingratae menti* v. 9. Soprattutto il v. 9, così connesso con i vv. 7-8 offre uno sviluppo inatteso del motivo: « tutti questi *bene dicta factaque* » dice Catullo « non mi hanno dato alcun frutto perché sono stati imprestati e affidati a un cuore ingrato ». Legato ai versi precedenti, dove il *nam* del v. 7 è causale di *manent.... multa.... gaudia.... tibi,* il senso è questo: Mi restano molte gioie morali perché ho agito bene, mentre ora il mio agire bene non mi ha reso nulla. E che tale sia il senso da darsi è mostrato dal v. 10 e da ciò che segue. Il motivo dei *gaudia* morali e senili è dimenticato: ed è la coscienza che i suoi meriti non siano mai stati riconosciuti e che i suoi *benefacta* non siano stati mai ricambiati che conduce il poeta a chiedersi: perché allora continuare a tormentarsi?

Si noti che sia il v. 6 che il v. 9 mentre sono essenziali per l'atmosfera sentimentale del brano (sono essi che fanno precipitare il motivo nell'amarezza e che danno il via al dialogo interiore seguente) sono invece dal punto di vista logico delle vere interpolazioni e anche dal punto di vista grammaticale il v. 9 è faticosamente aggiunto al resto. E che il verso 6 sia una interpolazione che spezza il procedere logico dalla *protasi* all'*apodosi* è mostrato dal fatto che logicamente il discorso avrebbe dovuto procedere così: Se c'è qualche piacere per l'uomo nel ricordare la propria condotta onesta.... allora, Catullo, ti restano molte gioie perché hai sempre vissuto onestamente. Invece, al posto di questa causale leggiamo *ex hoc ingrato.... amore* (v. 6). Con il verso seguente (v. 7) ben marcato da *nam* leggiamo ciò che ci saremmo aspettati al v. 6, ma anche in questa seconda ripresa del motivo, si introduce il v. 9: « omnia quae ingratae perierunt credita menti ». Se si intende *ex* del verso 6 come *per causa* (Ciaffi), o come *per colpa,*[10] si ha il brusco passaggio contradditorio che stiamo mostrando: « ti restano molte gioie per questo cuore ingrato », e non, come ci si aspetterebbe, perché hai agito bene. In realtà tutte e due le cause dei *multa gaudia* sono presenti, il bene agire e il cuore ingrato. Ma in questo ultimo caso il pensiero sotteso che viene alla mente è questo: « ti restano nella vecchiaia molte gioie morali a causa di questo cuore ingrato, perché esso non ha concesso altre gioie che il tuo bene agire pur merita ». E mi pare che sia questo il pensiero inespresso che fa da ponte fra la sentenza iniziale e la conclusione del v. 9: tutti questi *benefacta* sono stati vani. Così si conferma quell'ironica amarezza — forse non voluta — che sta in *multa.... gaudia.*

In questo modo, illogicamente, ma umanissimamente il motivo vien portato fuori strada: la massima perde quell'alto valore morale un po' astratto

[10] EISENHUT traduce: « vom Leid dankloser Liebe ».

che è in Platone, Epicuro e Cicerone; cominciata in forma ipotetica, percorsa da un attimo di amara ironia, essa si trasforma nell'idea che tutto l'agire bene è stato vano. Delle gioie di questo agire bene non si fa più parola. Abbiamo visto che in Platone è il ricordo della vita giustamente vissuta, che provoca *ἡδεῖα ἐλπίς*, mentre in Cicerone sono i *bona praeterita*, o i *multa benefacta*.

Anche in Catullo la *voluptas* è data dal ricordo dei *benefacta priora* che poi vengono esemplificati con la costante pratica della *pietas* e della *fides*.[11] Il poeta descrive sia l'una che l'altra virtù con insolita completezza concettuale, e con alto stile cui non mancano alcune sfumature arcaiche (vv. 2-4). Benché sia poi chiaro che si deve trattare di *fides* in amore, il poeta la definisce in modo tale che essa si presenta come *Fides* in assoluto, in tutta la sua estensione morale. E ciò è tanto vero che i commentatori debbono chiarire che *foedus* in questo passo è il *foedus sanctae amicitiae* (cfr. c. 109, 6), che *fides* è *fides* d'amore, ecc., e che parafrasando i versi non pochi critici danno loro un'estensione morale ben al di là della fedeltà amorosa: « Catullo.... si sente e si riconosce buono » (Croce); « Questo era l'insegnamento principale del dionisismo orfico » (Marmorale) « (Catullo) .... puerilmente rivendica la sua bontà, la sua purezza, per ottenere la commiserazione degli dei, ricorda di averli sempre rispettati di non aver mai commesso spergiuri per far male al prossimo....» (Paratore) ecc. Altri commentatori invece si stupiscono che Catullo possa usare espressioni così assolute nei propri riguardi.[12] A parte la sfumatura moralistica di una simile osservazione, non resta men vero che le affermazioni di Catullo son talmente assolute da esprimere in qualche modo il vertice della virtù romana della *Fides*. Ciò è stato ben visto da molti: la *Fides* è una virtù cardine per Catullo e essa gli deriva non dalle sfere esoteriche dei misteri, ma dalla romanissima « virtù tipica dei Quiriti che stringeva gli uomini tra loro e con gli dei nei reciproci vincoli d'un impegno inviolabile » (Traina, *op. cit.*, p. 367).

D'accordo, ma come spiegare questa ambivalenza che deriva dall'assolutezza delle espressioni? Il poeta vuol qui dire che si sente buono, onesto, o vuol dire semplicemente che è un amante fedele? A noi pare che il poeta faccia qui un'operazione piena di significato etico-letterario, se inquadrata nella morale del suo tempo: Catullo secondo noi vuol dire che egli professa il vertice della *Fides* proprio perché fedele in amore, che è buono, onesto e puro proprio perché ama fedelmente. Non può sfuggire la novità dell'adattamento

[11] Si noti che nella ripresa del motivo (vv. 7-8) Catullo parla ancora di *bene dicta factaque*.

[12] Si guardi il *liber*, essi sembrano suggerire un po' pitoccamente, per vedere che questa *puritas, fides, pietas* ecc. non è sempre palmare. Ma è quasi sempre mostrata, nei commenti, l'ambiguità delle espressioni. Il caso più chiaro, oltre a *foedus*, è *benefacta* che corrisponde esattamente alla voce ciceroniana, ma che nello stesso tempo in linguaggio amoroso significa ben altro: « Seine benefacta sind nicht viel anderes als bei Properz 1, 1, 16 tantum in amore preces et benefacta valent wo benefacta alle Bemühungen bezeichnet, durch die Melonion die Liebe der arkadischen Atalante gewann. » G. Friedrich, *Catulli Veronensis liber*, Leipzig, 1908, p. 493. Aggiungiamo che anche i *bene dicta factaque* ritornano (senza però il significativo *bene*) in contesto chiaramente amoroso, c. 30 v. 9, nella stessa topica della *fides* tradita.

di un territorio così tipico e sacro della morale quiritaria al semplice caso di un *fidus amator*.

Tale novità non è che un elemento di quella rivoluzione letteraria operata dai neoterici e di cui ha parlato così preciso e illuminante il Quinn (*The Catullan Revolution*, 1959). I neoterici si sentono in posizione polemica verso i valori convenzionali dell'antica morale quiritaria: alla *gravitas* romana del tempo essi oppongono le *nugae*, alla *militia* delle legioni la *militia amoris*, alla *contubernatio* militare oppongono l'*amicitia* fra *formosi*, ecc. realizzando un ideale di vita e di letteratura in rivolta contro il sentire etico arcaico della *civitas*. Il Quinn ha analizzato il contenuto di questa nuova etica letteraria mostrando, proprio nei ricorrenti motivi letterari, la formazione e il consolidarsi di alcuni *clichés*, di moduli di vita artistica amorosa, di un nuovo galateo o codice di vita intellettuale. La loro rivolta infatti si concretizza in un aristocratico rifugio nell'arte e nell'amore: l'amore diviene per essi la sola *virtus* e sostituisce tutte le altre *virtutes* dell'epoca, il senso del dovere, l'amore di patria, il coraggio in guerra, ecc.

Antonio La Penna (« Maia », 1956) ha mostrato come questa rivolta aristocratica abbia la sua maggiore validità nella scoperta e nella valorizzazione del mondo individuale dei sentimenti e delle passioni. Egli ha paragonato il tipo di rivolta dei neoterici a quella dei poeti francesi a partire da Rimbaud (*loc. cit.*, p. 152). Ma per alcuni caratteri, soprattutto per la creazione di un codice di *clichés* amorosi, che non sono solo letterari ma anche etici, si potrebbe richiamare l'esperienza degli stilnovisti.

Comunque, liberandosi dalla « contrainte » della poesia e dell'etica arcaica, il poeta scopre e s'abbandona al suo mondo individuale di passioni, di amicizie, di problemi intimi ecc. quali vediamo formare la poetica del *liber* di Catullo. Come in tutte le esperienze letterarie di questo tipo, anche i neoterici sono creatori d'un linguaggio nuovo, di modi di sentire nuovi e fra l'altro anche di un linguaggio da clan letterario, non ancora a mio avviso sufficientemente studiato. Certo l'aspetto più importante di questa rivolta dei neoterici è costituito dalla profonda sincerità e dall'impegno con cui Catullo ha vissuto la sua nuova etica di letterato: ma anche quando si analizza il verso catulliano più sincero ed immediato, non dobbiamo dimenticare il valore nuovo e talora polemico dell'etica letteraria che vi è sottesa e che origina appunto una nuova sensibilità, non dobbiamo cioè dimenticare i moduli che Catullo crea insieme agli altri amici poeti, i *clichés*, i motivi del suo codice d'amore e d'amicizia, in parte letterario, alessandrino, in parte di provenienza romana, dalla commedia e dalla satira, e in parte tutti nuovi, espressione del clan letterario neoterico.[13]

I vv. 2-4 del poema che stiamo studiando confermano questa impostazione critica: il poeta sente nell'amore e nella pratica di un amore assiduo e fedele la massima virtù, ed è per questo che egli gioca, potremmo dire, su due tasti,

[13] Questi sono gli aspetti letterari che vanno studiati di fianco a quelli tradizionali del poeta *doctus*.

in modo cioè che il motivo della *Fides* sia comprensivo di ogni esperienza di *fides* (ed alluda quindi alla romana *virtus*) e nello stesso tempo valga al suo caso del *fidus amator*. Quell'ampio sviluppo ed elevato trattamento stilistico del motivo, quell'ambivalenza notata sono intenzionali: il poeta neoterico trova la vera *virtus* nella fedeltà d'amore.

Tutto il carme, come vedremo, ripete, con un trattamento stilistico diverso, una topica assai rappresentata nel *liber*, quella della *fides* tradita. Per i versi in esame vogliamo sottolineare il passo 1-4 del c. 73:

> Desine de quoquam quicquam bene velle mereri
> aut aliquem fieri posse putare pium.
> Omnia sunt ingrata, nihil fecisse benigne
> ‹ prodest › immo etiam taedet obestque magis;...

che rappresenta la stessa amarezza del c. 76 v. 5 ss., per la vanità dei *benefacta* compiuti [14] e il v. 1 del c. 77:

> Rufe mihi frustra ac nequiquam credite amice.[15]

Infine per la *fides* si leggano il v. 3 del c. 87: *nulla fides ullo fuit umquam foedere tanta* e i vv. 5-6 del c. 109:

> ut liceat nobis tota perducere vita
> aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.

Anche gli dei, che qui al v. 3 del nostro poemetto sono quasi testimoni della *fides*, della *pietas* del poeta, proteggono la *fides* in numerosi altri carmi, 30, 4; 64, 190, ecc.

In conclusione, questa prima parte dovrebbe a nostro parere essere così analizzata: l'impianto del pensiero è legato un po' retoricamente a una saggia massima antica; ma non adattandosi questa al vero sentimento del poeta, la sentenza e il suo stesso movimento logico vengono travolti da un ben più catulliano e amaro pensiero. L'idea che la sua onestà gli procurerà intime gioie morali, già posta ipoteticamente e già insidiata dall'amara ironia — anche se non voluta — della forma iperbolica *multa gaudia*, lascia poi il posto all'altra idea, che tutta la sua onestà e purezza sono state vane. È questo forzamento della massima, questo travolgerne la saggezza che dà ai primi versi un tono amaro e affannato, se non uno sviluppo di pensiero chiaro e sciolto. La sincerità del poeta la vince sull'impianto letterario non senza qualche impaccio: prima torce la massima utilizzata, poi l'abbandona, trovando finalmente le giuste espressioni e creando la vera atmosfera per il seguito della poesia. Il motivo della *fides* è elaborato in un modo più polemico

---

[14] Per *omnia sunt ingrata* si veda Sof. *fr.* 667 (Pearson): *βροτῶν δὲ πιστὸν οὐδέν* e si noti come anche qui il caso del *fidus amator* diventi centro di un motivo di ben più ampia rilevanza morale.

[15] Anche qui il tema della vanità dell'amore di Catullo per un amico al quale egli è stato fedele.

che altrove: Catullo è sincero, ma anche cosciente della novità di questa proclamazione della *virtus* amorosa. Di qui quel trattamento solenne del motivo, letterariamente bellissimo, ma in un certo senso troppo svolto per legarsi senza un qualche squilibrio con il v. 6.

Con il dialogo interiore [16] che segue ai vv. 10-16 Catullo rappresenta in modo drammatico il motivo della vanità del proprio amore e della necessità di liberarsene. Il motivo si trova anche nel c. 8, ma qui il tono è più drammatico e amaro perché il poeta non crede più di poter *obdurare*. Né si tratta qui solo di cessare di *ineptire* ma della stessa salvezza del poeta: *una salus haec est* v. 15. La sola via di salvezza è di abbandonare questa passione. L'immagine contenuta in *salus* è la chiave di volta per spiegarci il carattere della preghiera che segue. C'è una sola via di salvezza e il poeta non sa imboccarla, come confessa implicitamente al v. 16: di qui la preghiera agli dei, come se Catullo fosse agli estremi (vv. 17-26):

o di, si vestrum est misereri, aut si quibus unquam
extremo iam ipsa in morte tulistis opem,
me miserum aspicite et, si vitam puriter egi,
eripite hanc pestem perniciemque mihi.
Hei mihi subrepens imos ut torpor in artus
expulit ex omni pectore laetitias.
Non iam illud quaero, contra ut me diligat illa,
aut, quod non potis est, esse pudica velit:
ipse valere opto et taetrum hunc deponere morbum.
O di, reddite mi hoc pro pietate mea.

La preghiera è evidentemente quella di chi si sente perduto, in fin di vita o in estremo pericolo. Non diversamente prega Turno nell'*Eneide* quando vede Enea dirigersi verso la lancia conficcata e tentare di strapparla. Si sente perduto, anche per lui c'è una sola *salus*, che il Troiano non strappi la lancia; e per questo invoca Fauno e la Terra (*Eneide* XII, 776 ss.):

.... Tum vero amens formidine Turnus:
« Faune, precor, miserere » inquit « tuque optima ferrum
Terra tene, colui vestros si semper honores,
quos contra Aeneadae bello fecere profanos »
Dixit opemque dei non cassa in vota vocavit;
nam....

Si notino i parallelismi di linguaggio con la preghiera di Catullo: in effetti il poeta metamorfizzando la sua passione in un morbo e veleno si trova come in punto di morte. Di qui la preghiera. Il centro lirico del brano non è dunque a mio parere in un disperato « sforzo di credere che ci sia una divinità che rende bene per bene » ma piuttosto nell'impotenza in cui il poeta si sente.

[16] Lo stile è molto più dimesso che non la prima parte del carme: è un vero stile colloquiale. Si confrontino in particolare i vv. 11-12 con i vv. 9-13 del c. 8 Fra le espressioni sottolineiamo la forma *esse miser*. *Miser* nel linguaggio amoroso del *liber* significa innamorato (felice o infelice): cfr. Friedrich, *op. cit.*, p. 495, che dà un lungo elenco, da Lucrezio a Virgilio, di tale uso.

Non vedrei neppure nella preghiera un superamento dell'idea religiosa pagana del *do ut des* (Ronconi), almeno nelle sue forme meno rozze. Catullo proprio perché ha conservato la sua *fides* e la sua *pietas* può chiedere compassione agli dei. Ed il poeta segue esattamente il *cliché* fisso delle preghiere quando dice *si vitam puriter egi,* mostrando proprio le condizioni per le quali gli spetta la *misericordia,* non diversamente da Turno, *colui vestros si semper honores* e non diversamente dal tipo comune delle preghiere e dei *vota* romani. Anche l'ultimo verso della poesia ribadisce che egli chiede questa misericordia *pro pietate mea.* Il cristiano chiede pietà come peccatore, il romano chiede pietà in quanto ne ha diritto o per aver compiuto i giusti riti o per aver meritato altrimenti presso gli dei.

È singolare che il poeta abbia inserito in questa poesia una preghiera per chiedere *opem,* aiuto (cioè l'unica *salus*) in estremo pericolo. Nel motivo comune della *fides,* quale Catullo ha elaborato in numerosi carmi, l'accenno agli dei è costante o per chiedere loro garanzie e protezione della *fides* (c. 109) o per punire chi ha mancato la *fides* (30, 11; 64, 134 e 190 s.; 50, 20 s. ecc.).

Ma qui Catullo è troppo lucido nella sua amarezza e nel suo sconforto per ricorrere a motivo così convenzionale come la maledizione e la richiesta di vendetta. In tutti i passi citati, — a parte 64, 190 che è racconto epico e segue un po' leggi sue — la minaccia di punizione divina per la Fides mancata è motivo letterario per esprimere una sincera imbronciatura o lagnanza del poeta, in quel galateo d'amore etico-letterario che è proprio di alcuni carmi da *clan* letterario nel *liber.*

Qui invece Catullo recita la preghiera estrema, ma non per cercare un disperato conforto nell'*opem* divina, ma per ribadire con lucidità impietosa l'irriducibilità del suo morbo amoroso. Anche qui come nel caso della *Fides,* Catullo inserisce il suo caso di *amator* nel quadro più ampio di una alta invocazione religiosa. La compassione e la pietà che Catullo chiede agli dei è quella che spetta a un amante infelice: [17] qui tuttavia non c'è lo squilibrio che si notava a proposito dello sviluppo del motivo della *fides,* perché il poeta presenta la sua passione amorosa come un orribile male, un veleno e un *torpor* che ha già invaso il suo corpo e che ha cacciato dal suo cuore ogni gioia. Il motivo della preghiera per l'aiuto estremo ed unico si compone bene con la situazione drammatica del poeta.

Il motivo dell'amore come malattia è evidentemente letterario e qui alcuni accenni risalgono a Saffo: tant'è vero che il poeta ha già trattato l'amore come morbo, *torpor* e veleno, sia nell'imitazione a Saffo, sia in modo più esteso nel c. 77:

> Sicine subrepisti mi, atque intestina perurens
> ei misero eripuisti omnia nostra bona?
> eripuisti eheu nostrae crudele venenum
> vitae, eheu nostrae pestis amicitiae

[17] Cfr. *me miserum aspicite,* ove *miserum* richiama il *miser* del v. 12.

dove alcune espressioni ritornano esatte nel c. 76.[18] L'ultimo verso della poesia invocando ancora gli dei precisa la condizione di *pius* del poeta.[19]

Dunque il poeta sentendo vana la sua *Fides* e sentendosi anche incapace di sottrarsi alla passione che è divenuta per lui un *taetrum morbum* prega gli dei per esserne liberato e guarito. Tutto il brano è costruito su due motivi apparentemente l'un l'altro allotrii: la preghiera di chi chiede un estremo aiuto e l'amore come *torpor* e *morbus*; ma in realtà i due motivi si compongono grazie alla metafora contenuta nel secondo che legittima il primo, la preghiera.

Nessuno può negare la sincerità di Catullo in questa audace parafrasi della sua situazione in quella più sconfortata e più priva di risorse che tocchi ad un uomo: il momento estremo. Nello stesso tempo però non ci sfugge anche il carattere letterario del brano, cioè il suo impianto tutto metaforico, per esprimere la propria coscienza di sconforto e impotenza.

D'ispirazione letteraria e non religiosa è dunque la preghiera agli dei, come del resto l'unica altra preghiera del *liber* (c. 109, v. 3 ss.) di cui nessun critico nega la sincerità ma per la quale nessuno parla di ricerca religiosa o mistica. Si noti che anche questa preghiera si trova in un carme della *Fides*.[20]

L'analisi di tutta la poesia ci ha mostrato una trama di motivi e di *clichés* etico-letterari costanti nel *liber* variamente elaborati a diversi livelli di espressività di tono e di circostanze.

Tali motivi e *clichés* sono sempre riconoscibili perché essi costituiscono le cifre del galateo etico letterario dei neoteroi e di Catullo, la loro *poetica* aristocratica e amorosa. Ci è parso che proprio elaborando questi motivi e temi — così ancora palpitanti di rivolta etica e di valore polemico — Catullo giunga all'espressione della sua lucidissima amarezza e del suo sconforto. Abbiamo tracciato la strada di questa elaborazione. Non è senza travaglio e non senza qualche impaccio che il poeta impone al carme la sua nota sentimentale dominante; non è senza un tocco polemico che il poeta confessa la sua *fides*; non è senza una sapiente elaborazione d'un motivo letterario che il poeta può aggiungere la preghiera. Certo la sincerità del poeta è evidente: essa però non si enuclea attraverso l'immediatezza dell'espressione, la semplicità del verso, la mancanza di pensieri remoti, ecc., ma al contrario, essa si mostra proprio in questa vittoria sull'impianto letterario dei moduli e dei *clichés* impiegati. Chi consideri dunque la dialettica interna della poesia vedrà anche il *distacco* con cui Catullo affronta la sua materia, il sapore polemico e di novità che egli non dimentica d'introdurre in un pezzo così sentito e appassionato. Che poi Catullo forzi l'impianto letterario quasi con

---

[18] Letteraria è, in sé, anche la preghiera per ottenere, proteggere l'amore, forse già a cominciare da Saffo. Ma cfr. Page, *Sappho and Alcaeus*, 1955, p. 41 sg.

[19] Cfr. in altra sfera Plauto, *Capt.* 940: « pro benefactis eius ut ei pretium possim reddere ».

[20] Questo carme, a parere del Kroll e di altri, è del primo periodo della relazione di Catullo con Lesbia. Niente però vieta che il carme sia d'altra epoca e dedicato ad altre persone, come per es. il c. 30.

Un'invocazione, anch'essa letteraria, all'aldilà è nel c. 3, vv. 13 ss.

violenza, come abbiamo visto nei primi versi, o adotti una metafora dell'amore così estrema tanto da poterla autenticare con la preghiera per la sua *salus,* dipenderà proprio dalla sincerità *passionale* del poeta e dalle sconcertanti scoperte che egli fa in se stesso sulla scia di quella rivolta etico-letteraria. Ciò spiega infatti, a mio parere, l'approfondimento costante di certi motivi del *liber,* l'elaborazione continua di modi di sentire, e di esperienze poetiche.

Così si presenta ai nostri occhi un ritratto di Catullo molto più romano e alessandrino di quanto non lo presenti la critica del fanciullino e del poeta che si esprime con romantica ispirazione. Un Catullo letterato (e non tanto perché imiti Callimaco, ma piuttosto perché letteraria è la sua rivolta etica) che raccoglie ed elabora un polemico codice d'amore e di vita e un Catullo che in forza della sua passione e della sua sincerità esprime tali scoperte e rivolta con costante approfondimento della loro verità poetica. È ovvio che i due Catulli non sono che uno, qui distinti solo per comodità critica.

PIERO PUCCI

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

FEDERICO CHABOD

È morto a Roma, il 14 luglio di quest'anno, Federico Chabod, il più serio, il più sereno, il più aperto, più intelligente e più forte dei nostri storici. Quando Luigi Russo mi ha invitato a dargli un « ritratto critico » di lui, e mi ha lasciato un po' di tempo, ho accettato, sperando (inutilmente, come si vedrà), di saper vincere la tristezza per la scomparsa prematura di uno degli uomini che ho considerato e sentito come amico più adulto, quasi maestro, nonostante la eterogeneità delle formazioni culturali e delle convinzioni elementari e fondamentali da molti punti di vista, e di poter scrivere con almeno un po' di quel distacco che Chabod seppe mantenere scrivendo del suo antico maestro Meinecke (*Friedrich Meinecke*, in « Rivista Storica Italiana », LXVII, 1945, pp. 272-288), o il Maturi ricordando Carlo Morandi (*Carlo Morandi,* ivi, LXII, 1950, pp. 159-179), o il Morandi stesso scrivendo, nell'articolo citato più sotto, di Nello Rosselli. Ma, più leggevo e rileggevo e riflettevo, la tristezza e la malinconia mi sopraffacevano; l'accumularsi di ricordi, non solo personali, ma delle tante discussioni con amici coetanei, o quasi, di Chabod e miei, e con amici più giovani e giovanissimi, mi spingeva irresistibilmente (*actus, non agens*) a pensare che con la morte di Chabod si conclude un periodo degli studi storici (se vogliamo, della storiografia) italiani. Un periodo molto interessante, che ha il suo inizio nell'Università torinese degli anni dopo il 1919, frequentata da Chabod, ha fra le sue tappe l'Istituto di Studi Superiori di Firenze con il Salvemini del 1924 e 1925, e poi tanti altri momenti, belli e non belli; ne è emersa una fioritura di studi storici, nel senso più ampio, vichiano e crociano, come nel senso più rigoroso, muratoriano o filologico, ricchi di fermenti, aperti ad ogni impostazione generale, pieni di spirito critico e di contrasti ed anche di polemiche, ma quasi sempre in una solidarietà di spregiudicatezza critica, di disinteresse ironico per le posizioni preconcette e dogmatiche, di amore per la ricerca, in un equilibrio di collaborazione scientifica che univa temperamenti e persone diversissime, studiosi di convinzioni opposte e avverse, per esempio in questioni fondamentali come quelle filosofiche, politiche, e anche religiose. Riflettevo che Chabod è stato

come l'ago della bilancia di quell'equilibrio (almeno per me e per la mia generazione; e mi si perdoni la citazione classica: ma è fatta per imitazione di altra analoga di Chabod stesso): e con la sua scomparsa quel periodo è finito. Ci sarebbe tanto da dire. Ma, indirettamente per molto tempo, come lettore curioso e sperduto, lontano dai gangli nervosi dell'attività storiografica, poi come modesto apprendista, e più tardi come compagno di lavoro accettato e riconosciuto, questo periodo, che sta sotto il nome di Chabod, è pure un momento della mia vita, della mia attività di studioso; è pur vero che nell'insegnamento universitario degli studi storici sono entrato per il giudizio che Chabod ha dato sul mio lavoro. Insomma, la malinconia che si prova pensando alla sorte degli studi storici, cioè in pratica dei tanti e valenti giovani e non più giovani che in Chabod avevano avuto non solo il maestro ma la guida per lo svolgimento, necessariamente organizzato sul piano di un vasto gruppo e non di mero lavoro individuale, della loro attività, questa malinconia e tristezza, di carattere se non oggettivo certo generale, si mescolava in queste settimane e ormai mesi, con un senso di solitudine, di esser stati lasciati soli, quasi orfani, per la scomparsa di una persona umana che si vedeva forse solo una volta all'anno, ma all'umanità della quale, al suo prestigio, alla sua autorità, al suo esempio, alla sua esperienza ci eravamo assuefatti a riferirci, magari tacitamente. Un senso di crollo, anche per talune circostanze degli ultimi mesi della vita di Chabod, di stanchezza, di rassegnazione, e una spinta oscura a non fare. Così, ripercorrevo scritti e libri, riandavo con la memoria a uomini e cose intorno a Chabod, ma la penna cadeva, per qualcosa di molto vicino alla disperazione. In fin dei conti, si immagini uno che abbia messo il significato della sua vita e del proprio lavoro nel proprio studio e nel proprio insegnamento; che abbia consapevolmente limitata e rinchiusa questa attività in una società di studiosi, giovani ed anziani, sorretta, guidata, — anzi, meglio animata, — da un uomo stimato come individuo privato e come cittadino, ammirato come studioso; da un collega al quale ci si riferiva per consiglio in tante questioni pratiche della vita degli studi, al quale si mandavano volentieri gli scolari migliori, sicuri di una comunanza nei criteri fondamentali del lavoro storiografico e nel rispetto per ogni seria posizione intellettuale e ideologica. Per un uomo non del tutto ingenuo, ma dedicato allo studio e all'insegnamento, questa amicizia, questa solidarietà è molto. Non sarà dunque da intendere come amplificazione retorica parlare di un senso di spossatezza della mente, come una paralisi prolungata delle facoltà critiche e anche un disperdersi e dissolversi delle cosiddette energie vitali. Facile riconoscerlo, difficile uscirne. E più riflettevo su quel che ricordo e che ho letto della vita di Chabod, e più pensavo ai suoi lavori e ai suoi studi, mentre li rileggevo, meno mi riusciva di inserire i tanti, i troppi riferimenti che mi si affollavano alla mente, in un ritratto critico che parlasse semplicemente o prevalentemente del suo posto negli studi, in un quadro generale. Troppo converge per me nel nome di Chabod. Faccio un esempio: nel mettere in ordine le note che dal tempo di *Per la storia della*

vita religiosa.... ho a volte pubblicato, ma più spesso tenuto per me, sui libri di Chabod, ho trovato una recensione iniziata e portata molto avanti ma non finita al volume *Le premesse alla storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Bari, 1951: e qualche annotazione preliminare e marginale scritta tanti anni or sono può spiegare le ragioni della mia tristezza. « Ho letto il libro di Chabod per la seconda volta, e non trovo ancora il modo di mettermi a scrivere, come si suol dire, criticamente, oggettivamente, o, come si soleva dire in antico, con il dovuto distacco scientifico. Non è, a dire il vero, perché si tratti di argomenti dei quali io non mi sia mai occupato ex-professo, perché anzi uno degli effetti di questo libro è stato di spingermi ad occuparmi di quegli argomenti, risvegliando in me l'interesse o per lo meno la curiosità per quei ' moderati ' e per i loro problemi e le loro azioni. E non è neppure per quella ammirazione, tinta di lieve timore reverenziale, che ho avuto per Chabod prima di conoscerlo meglio e di poterlo considerare anche come amico, il che ha colorato diversamente ma non modificato l'ammirazione: perché più l'ammirazione e la stima sono vive, più calda è l'amicizia, e più sento lo stimolo alla critica, e alla delimitazione. Allora io tendo a considerare la persona che realmente m'interessa, senza veli, criticamente, senza illusioni, come cerco di considerare me stesso. Più ho imparato da un libro e da un uomo, più sento il bisogno di criticarlo: e questo vale in maniera eminente, anche per Chabod e per il suo libro. È un'altra cosa, quella che mi trattiene, che m'impaccia, che non mi permette di raggiungere il distacco critico. C'è troppo della mia giovinezza intellettuale nell'atmosfera culturale che avvolge questo libro, nella quale questo libro respira: son troppi gli echi, forti e fievoli, ch'esso risveglia in me, troppe sono le ombre del passato mio personale ch'esso evoca, perché possa cominciare a parlarne quetamente, a indicarne le linee, a valutarne e criticarne la struttura, a discuterne i giudizi, anche solo a riassumerlo. Tutto il libro di Chabod mi si presenta così impregnato e profumato dell'atmosfera intellettuale e culturale degli anni dell'altro dopoguerra, di quelle letture, di quelle discussioni metodologiche, di quelle impostazioni come nate allora e proseguite negli anni dopo il 1930 fino, — per indicare una data grave a delimitare cose non tanto gravi come sono i ricordi degli studiosi, — diciamo, alla conclusione della guerra civile in Ispagna.

« Nell'anno che Chabod aiutava Salvemini a passare clandestinamente il confine,[1] io mi iscrivevo al partito fascista, immaginando che questo avrebbe fatto la rivoluzione repubblicana, sindacale, nazionale, di Corridoni e di Mazzini. Una rivoluzione dall'alto, perché la ' plebe ' mancava di educazione politica, e aveva bisogno di autorità. Quanto del mazzinianesimo ' autoritario ' teorizzato da uno studioso mazziniano che leggevo molto e del repubblicanesimo ' romano ' nel quale era stato allevato trovo rievocato in molte belle

[1] Per amore di giustizia e di esattezza, bisogna ricordare che insieme con Chabod ad aiutare quel passaggio c'era anche Natalino Sapegno. Ricavo la notizia dalle *Memorie di un fuoruscito* del Salvemini (L. R.).

pagine di questo libro! Allora, in certi ambienti, sembrava che solo i repubblicani potessero parlare di Roma: il ' Bisanzio essi ci han dato ' era vivo per noi, e saremmo rimasti piuttosto male a scoprire che la retorica romana la *sentivano* anche i ' moderati ' come ora c'insegna Chabod: naturalmente perché non sapevamo che era retorica. Così l'emergere del ricordo delle prime letture mazziniane, che è associato nella memoria a discussioni sul principio di autorità in Mazzini, alla lettura dei *Profeti del Risorgimento* del Gentile, e ai discorsi degli amici di scuola repubblicani che discutevano sulla tendenzialità repubblicana del fascismo (la quale, dicevano, avrebbe condotto ad ogni modo alla repubblica) e al romanesimo carducciano, si associa anche al ricordo dell'appresa indignazione di maniera per quei ' moderati ' che nel libro di Chabod vengon, come dire?, criticamente glorificati (per mantenerci nella linea sfumante di questi ricordi).... Più sottile e forse più complicata la commozione che si risveglia attraverso una inaspettata citazione e fa turbinare tutta un'altra serie di memorie. Ancor adesso, mentre dovrei riflettere sui problemi e sulle questioni fondamentali affrontate da Chabod, una citazione del Novalis (il Novalis del Meinecke!) oblitera tutto il resto. È un piccolo motivo che Chabod accenna a p. 145 e poi riprende a p. 405, con quel gioco di risonanze e di echi che è caratteristico di questo suo lavoro, così pieno di richiami, di allusioni, di cenni evocativi e rievocativi, di motivi che ritornano e vengon ripresi e coloriti sempre in maniera differente, con sottili cambiamenti di toni e con un elegante ricamo di contrappunto e sovrapposizioni. Parlando del Luzzatti e delle sue osservazioni sulla politica italiana dopo il Congresso di Berlino del 1878, Chabod conclude: ' .... avrebbe potuto deplorare che l'idea angusta della nazionalità prevalesse sull'idea umana e sublime della cristianità ' e vede in questo ' un ritorno ai sogni che già avevano ispirato a Federico Novalis, nel 1799, tra il tumultuare delle guerre, il suo inno alla cristianità medievale e il suo vaticinio della nuova cristianità '. Il Luzzatti, di Novalis non parla. Ha in mente tutt'altra cosa che *Christenheit oder Europa*, pone in primo piano la Russia cristiana, e mette l'accento sul fatto religioso più che sull'unità europea promossa dall'unità cattolica, come invece fa il Novalis. Ai tempi del romanticismo religioso giovanile e non giovanile del Luzzatti il Novalis non era di moda, benché il veneziano che conosceva bene i suoi tedeschi e aveva letto il *De l'Allemagne* non l'ignorasse certo, mi piace supporre. Ma ai nostri tempi! Quando allora un giovane lasciava l'Italia per la Germania, come fece Chabod andando a studiare per un anno presso il Meinecke, scopriva non solo *Weltbürgertum e Nationalstaat,* ma anche Novalis e Hölderlin, che furono le gran mode letterarie e culturali del primo dopoguerra tedesco assieme a quella politica di Adam Müller.... Non riesco, tanto la ricchezza e la vitalità della prosa di Chabod mi rinnova questa sensazione, a liberarmi da queste immagini, da questo alito di cose che furon scoperte, conquiste intellettuali, avventure mentali, lotte per acquistare una maggiore apertura e una cultura non provinciale e ristretta, e che ora son foglie secche.... ».

E ora, anche Chabod, che era nel pieno della maturità e produttività scientifica e educativa, che mi faceva vergognare a volte di questo mio gusto delle rievocazioni e mi spingeva al buon lavoro concreto del giorno per giorno, che con l'esempio ci mostrava come si va avanti e non ci si attarda sulle cose finite anche se son parte di noi, è entrato a far parte di questo recente ma così lontano passato. Trattare della sua vita e della sua opera, non mi riesce. Da quella situazione mentale di spossatezza e sgomento sono riuscito ad uscire con fatica solo parlando di Chabod con qualche giovanissimo scolaro, di quelli che per fortuna capita ogni tanto di incontrare; gente con la quale, anche se meno esperta perché ha meno anni di lavoro e di ricerche accumulate, il colloquio è proficuo e fecondo per lo storico provetto come per il principiante, perché se questi apprende cose, notizie, nozioni, informazioni, metodo, l'altro si sente richiamare alla immediatezza umana e alla pratica concreta del lavoro scientifico al quale si è dedicato. È un rapporto di amicizia fra scolaro e insegnante (uso termini di vita scolastica, ma il rapporto è di collaborazione produttiva, e forse è più fecondo per la mente anziana che è costretta a rinnovarsi e a non cristallizzarsi) che forse si verifica più vivo e intenso negli studi storici. E ho pensato di scrivere qui, come prima testimonianza, alcuni di quei ricordi, di quelle riflessioni che ho fatto conversando con questi giovani così seri che il loro desiderio di conoscere dietro gli studiosi gli esseri umani toglie ogni riluttanza a confidare loro le nostre memorie, — sperando che servano loro a qualcosa, poiché ce le chiedono.

* * *

Nei miei anni universitari e postuniversitari avevo acquistato ed avevo usato l'edizione del *Principe* curata da Chabod, ma non ne avevo capito l'importanza e le implicazioni, e non avevo letto il suo studio su Machiavelli pubblicato nella « Nuova Rivista Storica ». Il primo a parlarmi di Federico Chabod e di Carlo Morandi come studiosi dei problemi che mi interessavano era stato Raffaele Ciasca. Durante il primo anno d'insegnamento liceale a Cagliari, speravo di poter continuare a studiare come avevo fatto fino ad allora a Pisa, e m'ero proposto di seguire alcuni corsi all'Università; il Ciasca mi aveva accolto con benevolenza, e per molto tempo ho conservato gli appunti che feci delle sue lezioni sulla storia della colonizzazione, sui vari tipi di colonie, ecc. Un giorno mi domandò dei miei studi e mi parlò dei giovani della scuola storica di Roma, Chabod e Morandi, mi fece leggere il saggio machiavelliano sulla « Nuova Rivista Storica »; ma la mia mente correva dietro alla storia ereticale, al conservatorismo europeistico, alle vedute e alle teorie del populismo tedesco, agli scrittori cattolici, al Rilke, al Sombart: gli studi storici positivi mi sembravano cosa lontanissima. Poco più tardi, a Pavia, Carlo Morandi m'incoraggiò a spedire a Chabod un mio saggio, che gli interessava. Per me era sempre un nome; il nome di uno studioso che si occupava di argomenti affini ai miei, del quale si cominciava a parlare con

stima ed interesse, per il quale si preconizzava un grande avvenire. Ne sentii parlare con ammirazione dopo il Congresso Internazionale di Studi Storici di Varsavia del 1933, dove aveva fatto la sua prima importante prova internazionale, con la famosa relazione sul concetto di Rinascimento, tema del quale mi ero occupato e che mi attraeva molto: e mi sembrava gran cosa che uno « storico » si dedicasse ad argomenti apparentemente di carattere così « filosofico ». Così, quando ebbi occasione di conoscerlo la prima volta, a Roma, al suo tavolo da lavoro, all'Istituto Storico per l'Età Moderna e Contemporanea, ero già pieno di curiosità e interesse, ma anche di timore reverenziale. Portavo i saluti del Morandi, avevo qualche domanda da fare; ma le domande gli dovettero sembrare generiche o indiscrete o sbagliate, e il mio timore reverenziale rimase confermato. La persona alta, il volto severo, la voce profonda, il vestire ai miei occhi elegante, il portamento, il porgere, il discorso solenni e un po' distaccati, da professore provetto, la cortese indifferenza con la quale scartò le mie incerte domande e i miei timidi approcci, tutto contribuì a quella conferma. Intanto era uscito il *Bulletin* del Comitato Storico Internazionale, avevo potuto leggere anch'io il suo studio, avevo riletto il « Machiavelli », avevo cominciato a capirne l'importanza. Via via, per lavoro all'*Enciclopedia Italiana*, dove egli era redattore della sezione di storia moderna, per la mia collaborazione alla *Rivista Storica Italiana*, per qualche sua visita all'Istituto di Studi Germanici in occasione di conferenze importanti, più di rado per qualche suo intervento nelle piccole brigate di amici che ogni tanto si ritrovavano (Carlo Morandi, Walter Maturi, Ernesto Sestan, Franco Borlandi), imparai a conoscere le qualità umane profonde, la seria cordialità di chi ha stima per il lavoro dell'altro, l'impegno vivo e appassionato tanto da sembrare a volte quasi candido, come voleva sostenere qualche troppo smaliziato conoscente: cosicché le rare volte che mi trovavo con lui mi sentivo forse meglio che con amici che vedevo più spesso, ma che insomma facevano parte di questo o quel gruppo o *clan* (quelli delle scuole storiche, dell'Enciclopedia o dell'Istituto di Studi Germanici). Io preferivo la compagnia sempre variata e vivacissima dei critici d'arte intorno a C. L. Ragghianti; almeno coi critici d'arte non si sentiva parlare di concorsi, e sebbene molto si discutesse e soprattutto si ascoltasse il turbinoso Ragghianti discutere di politica, non si raccontavano barzellette antifascistiche, non c'era l'atmosfera iniziatica di allusioni, cenni maliziosi, per questo o quel fatterello che interessava certo questa o quella scuola, ma non diceva nulla, o poco, ai profani. Anche con Chabod, come del resto con Carlo Morandi e con Sestan, e con gli altri, ma con Chabod e Sestan e Morandi in maniera eminente, nelle rare volte che si poteva stare con loro, si sentiva di essere con gente che credeva sul serio a quello che diceva e faceva, persuasa della utilità del proprio lavoro, e che lo sapeva fare con sensibilità, esperienza e abilità consumata. Con Chabod ci si trovava subito messi sul piano oggettivo, o come forse egli avrebbe preferito si dicesse, sul piano dei fatti e delle cose: quel che importava era il problema e il materiale necessario per porlo e per

risolverlo, era il lavoro, la conoscenza del campo di lavoro, il rigore dei controlli metodici, la completezza dell'informazione. Con Chabod, appena superata la prova del sapere ciò di cui ci si occupava, ci si sentiva a proprio agio per quell'interesse oggettivo che egli portava non alla persona ma al lavoro, non alle *côteries* ma alle cose, e poi a poco a poco ci si riscaldava per i consigli e i suggerimenti che si ricevevano e l'interesse umano che Chabod irradiava, dopo quei primi momenti di apparente freddezza, per il suo impegnarsi a fondo e quasi dimenticarsi nell'argomento che diveniva da nostro anche suo. Certo, le distanze rimanevano. Il suo lavoro era molto, le occasioni di incontrarlo erano pochissime, il prestigio e l'autorità che circondavano già evidentemente il suo nome impedivano che quella profonda simpatia umana che presto cominciai a provare per lui diventasse, attraverso la frequenza degli incontri e delle discussioni, colloquio amichevole; sarebbe stato sempre un colloquio da giovane ad anziano, non tanto per i pochi anni di età che ci separavano, quanto per la solidità ordinata della sua preparazione e la maturità del suo ingegno, e anche per la tradizione di studi severi, che gli aveva già fornita la scuola torinese dell'Egidi, l'Istituto di Studi Superiori a Firenze con Salvemini, l'esperienza della scuola tedesca col Meinecke, quella della primissima scuola storica « moderna » romana, il viaggio di esplorazione archivistica a Simancas con l'Egidi e con il Cortese, dove aveva stretto amicizie come quella con Fernand Braudel. Avevano fatto uso di ritrovati nuovissimi e il cui nome suonava quasi arcano ai miei orecchi, come la *Leica*, il microfilm. C'era anche il fatto che nonostante la benevolenza di Chabod e Morandi, ero in fondo lontano da loro oltre che per la qualità della preparazione, per l'eterogeneità della nostra provenienza di studiosi.

Fu a Roma che Chabod e Morandi prima, poi gli altri giovani storici che si trovavano alle loro Scuole o nei loro Istituti o all'Enciclopedia, mi fecero capire e indirettamente e, più tardi, esplicitamente e direttamente, che gli studi storici non erano limitati alla storia diplomatica e alla storia politica (degli stati), ma si erano venuti aprendo ad interessi assai vari, come quello della storia religiosa, come quello delle dottrine politiche: e insomma furono i loro discorsi e i loro inviti alla riflessione, e soprattutto il cordiale se pur distaccato interesse che Chabod dimostrava per le ricerche che venivo portando avanti, a farmi chiarire le idee antiquate anzichenò che mi ero portato dietro senza riflettere, sulla storia del pensiero religioso come pensiero filosofico; a farmi trarre le conseguenze dell'impressione che mi aveva fatto qualche anno prima il celebre saggio del Fevbre, a farmi vincere le esitazioni sulla mia impreparazione, che chiamavo pomposamente metodologica, perché non avevo studiato né paleografia né diplomatica, né storia del diritto né storia economica, ma avevo vagato fra la filosofia e la teologia: insomma, a farmi compiere di fatto, quasi contro voglia, il salto pratico che occorreva per abbandonare la suggestione del Tocco e attuare in concreto l'insegnamento del Croce, del Volpe, del Gentile. È questa una delle più profonde ragioni di gratitudine che ho verso Chabod come studioso; avermi insegnato, con l'esempio

e la discussione sul lavoro, a delimitare, definire e attuare in concreto la ricerca, senza tener conto delle distinzioni e delle teorizzazioni (« storia della cultura », « storia della filosofia », ecc.): e come uomo, di avere così fortemente contribuito a farmi entrare in quella società di studiosi o « corporazione degli storici » che da allora in poi, sotto il nome di Chabod, è stata la mia, e nella quale, debbo pur dichiararlo, mi sono trovato a mio agio, come studioso e insegnante, più di quanto mi sarei forse trovato fra altri gruppi di studiosi: certo per l'alto intelletto di molti storici e per la loro equanimità, ma anche soprattutto perché il prestigio e l'autorità che Chabod ha avuto su studiosi anziani e meno anziani e giovani e giovanissimi gli hanno permesso di mantenere un notevole equilibrio e una notevole concordia fra gli storici: non certo per la virtù carismatica della cosiddetta imparzialità che dovrebbe essere connaturata agli storici, ma proprio per le qualità e la saggezza dell'uomo, che si delineavano già allora, mentre era ancora giovane, fresco di libera docenza, già esercitato e sicuro nella conoscenza della sua arte e nei rapporti con gli altri studiosi. Mi sembra di rivedere il volto intento e lo sguardo scrutatore di Chabod quando mi ammoniva di aver il coraggio di assumere le responsabilità dello studioso di storia, senza indugiar troppo a rammaricarmi della mia preparazione non organica, e del tempo perduto e della mia ignoranza del metodo storico. Mi sembra di risentirne la voce proprio ora che leggo nelle sue lezioni, appunto, di metodo storico (Milano, 1940-1941, Istituto per gli Studi di Politica Internazionale: introduzione al corso « Comuni e signorie nell'Italia Settentrionale »): « Ogni ricerca abbisogna di particolari avvertenze critiche, di un procedimento metodologico ' suo ' proprio, che nessuna teoria generalizzante potrebbe mai dare e che solo la ' discrezione ' del singolo studioso, il suo senso storico, il suo direi ' fiuto ', affinato dall'esperienza, gli possono suggerire.... Nella pratica occorre anzitutto, secondo osservava il principe degli storici italiani, Francesco Guicciardini, la ' discrezione ' ». Avevo preso nota di queste parole anni fa, raccogliendo testimonianze di grandi storici sul carattere del lavoro storiografico, come analoghe a certe parole del Droysen, a dichiarazioni del Ranke, del Burckhardt, e di altri richiami a un elemento ineffabile e non comunicabile mediante l'insegnamento diretto esplicito, ma solo mediante l'apprendistato o l'esperienza (intuizione, concezione, sensibilità, fiuto, pratica), per cercare di chiarire di che cosa si trattasse propriamente, e quale possa essere il rapporto fra queste posizioni e quella che si suol chiamare scienza storica, comunicabile e insegnabile. Ma ora l'analisi fredda di queste posizioni e di queste dichiarazioni non mi riesce: mi sembra di risentire ancora la voce di Chabod, un po' ammonitrice, un po' ironica: « Caro Cantimori, nella pratica ci vuole discrezione, come dice il Guicciardini ». È un suono, un volto. Non ricordo l'ambiente: forse il suo ufficio alla redazione dell'*Enciclopedia*, forse a Palazzetto Venezia, forse altrove. Caratteristico di Chabod è il fatto che l'ammonizione avvenisse perché io, impressionato dalle sue severe ed evasive parole quando gli ero andato a chiedere consiglio se presentarmi o no alla libera

docenza ed egli mi aveva fatto capire l'indiscrezione di chiedere tal parere al più giovane dei miei futuri giudici, mi ero presentato per altra disciplina. Se avessi usato discrezione non solo non avrei commesso un'indelicatezza, ma avrei capito dalle sue parole che avrei potuto presentarmi con buona speranza. Le parole sono le stesse della metodologia di tanti anni dopo; discrezione, pratica, sensibilità, fiuto. Sarà caso? Non sarà piuttosto una seria coerenza umana di uomo che cala se stesso nel proprio lavoro, e del lavoro fa la sua vita, sicché norma di condotta e regole del lavoro, nel loro significato più generale, finiscono col fare tutt'uno? Non saprei formulare meglio questo fatto senza ricorrere a una terminologia hegeliana che non sarebbe consona alla memoria di Chabod. Certo, questa profonda coerenza fra l'uomo e lo studioso era sentita da tutti quelli che l'hanno conosciuto e coi quali ho parlato; ed era il segreto dell'efficacia che il suo esempio e anche le sue poche parole, potevano avere su amici e condiscepoli. Non sermoneggiava; contestava fatti, esprimeva pareri come giudizi professionali o come dichiarazioni di voto; ma gli ammonimenti preferiva darli di carattere apparentemente secondario: per es., sul dovere di non offendere l'ospite straniero col quale si deve passeggiare (per es. ostentando in tasca un giornale apertamente ostile al suo paese), e così via.

Ma la vera lezione di condotta era l'altra, la coerenza non professata ma praticata di tutta la vita con le proprie convinzioni e con il proprio lavoro. Qualcuno sorrise quando al Convegno Volta, del 1948, Chabod intervenne a richiamare gli ideali di libertà del Mazzini e del Cavour come ideali tutt'ora validi, contro un partecipante che aveva accennato a ridurre il repubblicanesimo mazziniano a tradizione genovese, la politica unitaria nazionale a nazionalismo. Quel sorriso era fatuo, perché Chabod stesso impersonava la modernità e vitalità di quegli ideali di fronte a quelle riduzioni: era pur l'uomo, il professore reduce dall'aver comandato una brigata di partigiani, dall'aver resistito a pressioni subìte, mentre era ospite dell'esercito francese, per la questione della Val d'Aosta, dall'aver agito politicamente nella Valle stessa in modo da conservarla all'Italia, attraverso e contro difficoltà d'ogni genere, in quegli anni dopo la sconfitta; pressioni del governo francese, potenti interessi capitalistici e industriali (bacini idroelettrici ecc.); movimenti di piazza violentissimi, che seppe dominare con senno di uomo politico e coraggio intellettuale, morale, civile e fisico. E come raccontava semplicemente le cose, spiegando le ragioni tattiche e strategiche del suo operare, mentre l'amico che l'ascoltava immaginava il volto di Chabod rigato di sangue, e la sua fermezza nel non raccogliere la provocazione. E concludeva: « Questo mi ha insegnato tante cose; ho cambiato opinione su tante cose, attraverso questa esperienza. Ho meno illusioni sugli uomini: la pratica mi ha fatto vedere che cosa c'è dietro tante idee, ma anche quanto conta avere idee, e averle chiare e saperle adoprare e mettere in pratica con discrezione ». E quella volta (non ripeto tutto il suo discorso per non offendere, neppur nella memoria, il suo severo riserbo, che sdegnava si parlasse di lui e delle sue atti-

vità, ma voleva si parlasse solo dei suoi lavori come tali, discutendoli) non riprese la scherzosa polemica verso i miei interessi di storico della cultura e delle idee, né verso il materialismo storico: era stata un'esperienza complessa, che egli rendeva narrando e commentando non per enunciati teorici, ma per fatti e descrizione di cose e ricordi di uomini. Ma la conclusione era: « Così mi sento più preparato a fare lo storico sul serio ». All'amico che ascoltava, e non aveva da raccontar nulla di fatto che nemmeno potesse esser messo nella stessa sfera di quel che Chabod aveva compiuto, tornava amaramente alla memoria quel detto del moralista francese, essere lo storico nient'altro che un uomo politico mancato. E pensava: la maliziosa massima settecentesca vale certo per moltissimi storici e storiografi e professori di storia; non vale per uomini e cittadini come Chabod. E quando Chabod insorse a quella maniera al Convegno Volta, egli non parlava certo contro le idee nuove che venivano riempiendo e articolando le libertà di Mazzini e di Cavour, ma contro il riproporsi d'un facile e pseudo-moderno realismo politico-storiografico, che crede di poter ritrovare sempre i precedenti *ancien-régime* di ogni serio ideale politico ottocentesco. (Le poche parole di Chabod non figurano negli atti pubblicati di quel convegno; ma ne trovo cenno nei miei appunti di allora).

Negli anni fra il 1934 e il 1937, si discuteva spesso in quei gruppetti romani sulla personalità di Chabod: un tale, pieno zeppo di filosofia idealistica, non capiva l'interesse di uno studioso così « moderno » e che aveva cominciato con studi sul Machiavelli, per un compilatore e un teorico politico di second'ordine come il Botero; c'era chi pensava, richiamandosi alla collezione di pensatori politici nella quale dopo il volume del 1934 l'antologia di Botero e il saggio introduttivo di Chabod erano stati pubblicati, alle tendenze storiografiche condizionate dalla ripresa politica cattolica o neoguelfa (rivalutazione della funzione del papato e del cattolicesimo post-tridentino, come unico elemento di coesione unitaria e autonoma durante il predominio spagnolo, ecc.); altri ricordava osservazioni del Croce in questo senso (giustificazione dell'Inquisizione, valutazione politica positiva dell'azione di controriforma della Chiesa, nonostante la critica alla valutazione positiva della cultura, letteratura, vita morale, spiritualità dello stesso periodo). Altri, moralisti e settari, se la prendevano con Chabod (non in presenza sua!) perché Gioacchino Volpe lo considerava uno dei suoi migliori, il suo migliore discepolo, lo scolaro per eccellenza, quello che è anche amico. Non so come concepisse il Volpe il rapporto fra insegnante e scolaro al di fuori dell'insegnamento scolastico, in una scuola di perfezionamento e nella collaborazione alla produzione storiografica. A costoro non piaceva ad ogni modo la stima mostrata dal Volpe a Chabod, le responsabilità presto affidategli all'Istituto Storico e nella redazione dell'*Enciclopedia*, la presentazione di lui ancor giovane al mondo internazionale degli studi storici al Congresso di Varsavia; né, per converso, la stima e l'affetto dimostrati da Chabod per il Volpe. Gioacchino Volpe era allora lo storico umanissimo, di ingegno altissimo e aperto, rispettoso della personalità (idee politiche comprese) dei suoi scolari; non

erano ancora avvenute la chiusura e l'involuzione che ora rendon difficile parlarne con equanimità; ma per molti altri era soprattutto lo studioso che aveva scritto la *Storia del fascismo*, rappresentativo dunque dell'alta cultura fascista, che aveva, come si diceva, tradito l'originaria ispirazione (liberale? nazional-liberale? liberale-nazionalistica? economico-giuridica?) per l'adesione al fascismo (un fascismo monarchico e conservatore anche nell'ideologia); era lo studioso che aveva tradito la scienza storica per la politica, che aveva scambiato la contemporaneità di ogni storiografia e di ogni storia con quella non storia ma cronaca che sembrava essere la storia contemporanea, che aveva insomma abbandonato la storiografia per il giornalismo: e per giunta al servizio del partito dominante, considerato partito dell'ignoranza, della barbarie e dell'incultura. Era accusato anche di qualcosa di più grave: di aver fatto ciò per ambizione, e di presentare la sua posizione come « sapersi tenere sul terreno dei fatti », come ubbidienza al dovere dello storico che non deve chiudere i suoi occhi e la sua mente alla « storia che passa ». Così il Volpe era esposto ai sarcasmi del Croce e dell'Omodeo, tanto quelli pubblicati sulla « Critica », quanto quelli che circolavano fra i gruppi di intellettuali che si interessavano di cose politiche. E Chabod era la pupilla dei suoi occhi! E accettava di essere considerato tale! Così anche Chabod veniva trascinato in quella guerriglia di pettegolezzi che da troppi veniva considerata un modo serio di combattere il fascismo, in una sazievole ridda di voci, di aneddoti e di barzellette. Il riserbo e il distacco di Chabod, maggiore quando capitava in mezzo (assai di rado invero) a discussioni del genere, veniva malamente interpretato dai più accesi discettatori e ironizzatori. A queste malignità altri rispondeva ricordando le grandi qualità del Volpe come storico, le sue benemerenze per gli studi storici, il fatto che egli aveva avuto fra i primi discepoli dell'Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea Nello Rosselli. E insomma, fu pure il Volpe a ospitare nella sua scuola romana quella « generazione non esigua e molto solidale di giovani studiosi.... che si formò tutta ed esclusivamente dopo la prima guerra europea » come dice il Morandi (*Nello Rosselli storico*, in « Il Ponte », 1947, I, p. 513) « Maestri dissimili avevano contribuito ad allevarla; ma comune era il nuovo clima di cultura, comune la ricca mèsse di esperienze che in quegli anni si andava accumulando ». E se non fu dei loro, politicamente, e se qualche volta li invitò al compromesso, bisogna pur ricordare che egli, essendo dall'altra parte della barricata, faceva forse di più, per quei giovani, di tanti altri.

Così coloro che cercavano di mantenere una qualche lucidità, rispondevano, per quanto riguardava Chabod, che il suo interesse per la storia politica internazionale o, come comunemente si dice, storia diplomatica, gli veniva non dal Volpe, ma dalla scuola del Salvemini e ricordavano anche che Chabod era stato uno di quegli scolari del Salvemini che avevano collaborato alla partenza clandestina dall'Italia del loro professore: lo aveva accompagnato, da valente montanaro e scalatore, per viottoli e tracce da contrabbandieri, fuori dei confini. A me questo, allora, fece molta e durevole impressione,

molta più impressione che non possa fare oggi ai giovani delle nuove generazioni. Certo, nel 1926 la polizia politica non era ancora perfezionata ed agguerrita come fu più tardi, e qualcuno che amava darsi arie da cospiratore esperto e da tecnico della rivoluzione osservava che la cosa aveva più sapore di avventura quarantottesca che di tecnica cospirativa. Ma ad altri l'azione di Chabod sembrava molto importante: a parte il rischio personale e immediato di vedere la carriera degli studi interrotta appena iniziata; e a parte la simpatia che uno può sentire per l'azione diretta e personale, per l'impegnarsi responsabile nella solidarietà, c'è anche da pensare che di tecnica cospirativa ed esperienza di guerra partigiana nel 1926 ce n'era ben poca (poca anche nel partito comunista, col quale del resto né Salvemini né Chabod avevano certo a che fare), e così mancava anche ogni sorta di solidarietà e cooperazione, e uno si sentiva solo con la sua responsabilità e la sua coscienza di fronte allo stato e al suo apparato (e lo stato, per quei giovani storici dei quali parla Morandi, era pur sempre la forma politica della patria, anche se l'apparato ne era parzialmente invaso da una banda di avventurieri politici). A qualche settario tutto ciò non faceva impressione: un incidente di gioventù, dimenticato, da ridurre a nulla di fronte al rapporto con Gioacchino Volpe, all'accettazione del suo realismo politico. Ad altri pochi, fra i quali il sottoscritto, quell'impresa sembrava gran cosa, impegno diretto e disposizione a pagar di persona, fedeltà a uno dei propri maestri e a se stessi, alla propria umanità e al proprio lavoro.

Altri ancora amavano raccontare come il Croce, che stimava molto Chabod, rimproverasse al Volpe e al Gentile di aver chiamato uno storico di tante qualità e promesse alla *Enciclopedia Italiana*, distraendolo dal lavoro proprio, personale, dalla produzione di libri suoi, dal lavoro creativo, produttivo, storico-critico, scientifico, per un lavoro di organizzazione di cultura, di divulgazione, sia pure alta divulgazione. Eppure, anche nelle voci minori firmate da Chabod (per non parlare delle « grandi » voci, come quella sul « Rinascimento », che è stata ripubblicata, fusa in parte con altri studi, nel volume *Machiavelli and the Renaissance* del 1958) quanta intensità e finezza di giudizio, quanti profili netti e quanti scorci robusti, che rivelano la serietà dello studioso, attento anche al più piccolo particolare, conscio che la personalità dello storico sta nel saper dare non certo altrettanto spazio ma altrettanta attenzione al « piccolo » come al « grande » argomento. Uno imparava più a discutere con lui una voce anche piccola da abbreviare o da rivedere che da tante esercitazioni universitarie dove aveva sentito ridire per la millesima volta quanto grande fosse stata l'importanza del *De falso credita et ementita Constantini donatione* del Valla per la storia della critica e per la formazione del buon metodo storico.

* * *

A Chabod tutti questi, e altri discorsi che si facevano sul suo lavoro e sui suoi scritti, per fortuna pervenivano di rado, ma allora la sua collera per l'indiscrezione e il pettegolezzo esplodeva: qui se ne sono ricordati solo alcuni, per indicare come la sua personalità avesse attirato l'attenzione, e fosse già in primo piano, sul proscenio, anche prima che la vittoria, prestissimo, in un concorso universitario le desse un riconoscimento ufficiale. Aggiungeremo solo un altro ricordo di quei tempi, quando un tale che faceva propaganda comunista annunciò trionfalmente ai suoi adepti che aveva fatto leggere a Chabod il *Che fare?* di Lenin; ed era proprio un trionfo fondato sul prestigio del nome di Chabod, poiché alla domanda su che cosa quest'ultimo avesse poi detto a lettura finita, la risposta fu che aveva dichiarato di aver capito meglio il carattere del partito comunista: quale ci si poteva aspettare da uno studioso di storia a un fastidioso se pur colto propagandista, che s'aspettava chissà quale conversione e rivelazione immediata. Con la chiamata all'Università di Milano benché conservasse per qualche anno il domicilio a Roma e continuasse il lavoro all'Enciclopedia Italiana (preparazione del dizionario enciclopedico) fu meno facile vedere Chabod, benché per altro verso il rivolgersi della sua attenzione al lavoro per *La vita religiosa*.... avesse come sollecitato, attraverso prestito di libri e opuscoli, e qualche discussione su questo o quel punto particolare di storia della riforma in Italia, e poi attraverso la pubblicazione d'un mio lavoro come primo libro di una collezione da lui diretta, lo stringersi di una amicizia come da lungo tempo ambivo: e il ricordo personale qui è di nuovo pungente, e si mescola di dolorosa gratitudine. Morto il Fedele, morto Chabod, morto il mio acre concorrente di allora Fabio Cusin, morto Giovanni Gentile, morti Giuseppe Gabetti e Pietro Silva e Carlo Antoni, che s'erano interessati alle mie pene di concorrente, morto Carlo Morandi che mi aveva seguìto e consigliato....

Di questo periodo è una delle imprese più interessanti di Chabod, in collaborazione appunto con Carlo Morandi, che dimostra l'apertura mentale e l'attenzione di quegli studiosi addestrati ai rigori della ricerca storica più minuta e precisa e sistematica e della edizione dei testi, per la educazione o se si vuole cultura di ambienti più ampi e anche la loro preoccupazione, — ed erano uomini così distaccati nelle maniere, così consapevoli della dignità del professore universitario da apparire superbi agli sciocchi, — affinché per quanto riguardava gli studi storici si stabilisse o ristabilisse un rapporto fra l'insegnamento liceale e l'insegnamento universitario. Alludo alla rivista « Popoli », impresa coraggiosa e fortunata, di conforto a molti in quegli anni tristi, soppressa prestissimo dalla censura politica fascista per un articolo nel quale si parlava di Cecil Rhodes e dell'Impero Inglese: ma forse non solo per questo; credo che fosse tutto lo spirito di indipendenza e di serenità storica che circolava nella rivista a esser considerato pericoloso, e

l'articolo « glorificatore del nemico », come fu scioccamente detto, fu la prima occasione. Vi collaboravano moltissimi studiosi, con articoli « divulgativi » sugli argomenti di loro maggior competenza; vi collaboravano con pseudonimi anche gli studiosi ebrei che le leggi razziali avevano allontanato dall'insegnamento e dalla pubblicistica: ricorderò soltanto Gino Luzzatto, come Giuseppe Padovan, Giorgio Falco come Giuseppe Fornaseri. Aveva per sottotitolo « Quindicinale di storia e di geografia », e anche questa indicazione quasi programmatica era importante, perché si spezzava quel binomio di « storia e filosofia » che fino ad allora era sembrato preponderante. Alcuni dicevano che si trattava di influenza dei francesi degli « Annales » (Bloch, Fevbre); a me, quando lessi « quelle grandi individualità morali che sono i popoli, di cui nella parte geografica — necessariamente associata alla parte storica — verranno descritte anche le attuali sedi, nelle loro condizioni fisico-antropiche » vennero alla mente piuttosto alcune lezioni dell'Anzilotti (le sue ultime, e anche prime ed uniche che abbia sentito) sul Mediterraneo alla fine del mondo antico e agli inizi del Medioevo: e anche un libro di Pietro Silva. Perché andar fuori di casa e cercare influenze lontane? Tanto per continuare su un tema novalisiano, perché non ricordare i discepoli di Sais? Del resto, unico era il motivo iniziale fondamentale, tanto per Anzilotti nell'ultimo periodo della sua attività, quanto per il Silva, il Febvre, il Bloch; quel porre l'accento sulla storiografia positiva e sulla storia economico-sociale, su base anche geografico-naturalistica più che materialistico-marxistica, era pur sostanzialmente identico; per lo meno c'era una affinità negativa, nel rifiuto delle generalizzazioni filosofiche di tipo idealistico.

Ma sarà preferibile ricordare che la rivista « Popoli » ebbe una reale importanza nel risvegliare e promuovere l'interesse e il gusto per gli studi storici, e, attraverso questo interesse, una certa consapevolezza critica nella considerazione degli avvenimenti politici: se si pensa alla data del primo numero, 15 aprile 1941, e alla massiccia propaganda germanico-nazionalsocialista, anche nel campo storiografico, è agevole riconoscere la funzione critica e, non dirò liberale, ma libera e liberatrice che « Popoli » ebbe, attraverso la storia raccontata e narrata, attraverso la scelta di documenti, anche inediti, pubblicati (per es. quello sulla situazione internazionale nel 1874 e sulla politica vaticana pubblicato da Chabod nel primo numero!) e commentati. Ma ci vorrebbe un saggio a parte per esaminare da vicino l'andamento e l'importanza di quella rivista. Forse sarà preferibile riportare una parte del vivacissimo « Prologo » scritto da Chabod e da Morandi per presentare la nuova rivista: mi pare che in esso sia contenuta una lezione generale ancora valida per giovani e per anziani.

Caro lettore, ti hanno cantato su tutti i toni che gli studi sono « severi », la Scienza (con tanto di S maiuscola) « ardua » e preclusa al volgo profano. Ti hanno ripetuto fino alla noia che le persone, pur intelligenti e colte, ma non specializzate in questa o quella branca del sapere, devono starsene fuori della porta del tempio, dove i sacerdoti — cioè gli specialisti — celebrano, in gran segreto, i loro riti misteriosi. A chi

sta fuori, solo le briciole del banchetto della Scienza: briciole rade ahimé!, insufficienti a saziar la fame di conoscenza dei non iniziati al rito. Così, o su per giù, si è troppo di frequente giunti al divorzio tra la scienza degli specialisti e la cultura generale, ciascuna procedendo per una propria via, la prima chiusa in formule ermetiche, la seconda paga di un dilettantistico « press'a poco », di descrizioni generiche, di un « pittoresco » che nasconde il vuoto.

Noi non crediamo alla fatalità di simili divorzi; e pensiamo che, in luogo di rinchiudere in compartimenti stagni nettamente differenziati erudizione da specialisti e cultura generale, sia possibile far scaturire la seconda dalla prima, traducendo in una narrazione viva, efficace, colorita, ma precisa e sicura, il frutto di ricerche lunghe e pazienti.

* * *

Insegnamento milanese e romano, lavoro nell'Archivio del Ministero degli Esteri e nelle raccolte di opuscoli della Nazionale di Roma e all'Enciclopedia, come si è detto...; arrivavano notizie dei suoi corsi milanesi, da giovani entusiasti; si ammirava l'energia di lavoro dell'uomo. Poi il 1943, il 1944, il 1945: notizie sempre più vaghe e frammentarie, più tardi completate e precisate da chi passava la linea gotica, da qualche italiano militare negli eserciti alleati; poi dai primi che scendevano dal Nord, e davano notizie di giovani e anziani: ricordo Giulio Einaudi che ci parlava di Antonio Giolitti, Franco Venturi, Federico Chabod, tutto d'un fiato; e poco più tardi la ricerca affannosa, quasi da mercato nero, dei corsi di Chabod, il suo articolo e il suo corso sull'Europa e l'idea d'Europa; il ritorno di Chabod a Roma, il racconto del passaggio in Francia durante la lotta partigiana (e più tardi un altro capo partigiano, il « vecchio professore », ce le colorì raccontando del cane fedele che aveva accompagnato Chabod nel semiconfino francese, in una cornice quasi picaresca e insieme penetrata di religiosità quasi elementare come è dato trovare solo fra la gente delle alte montagne; una atmosfera che ritornava in certi accenni di Chabod, dove la durezza della lotta politica a mano armata, il senso della vita come rischio e lotta, quasi avventura, e insieme una poetica religiosità si fondevano in modo strano e insospettato, lasciando perplesso se pur rispettoso l'amico troppo forse studioso di storia religiosa per esser credente in una religione e confessione....). Furono Giulio Einaudi e Antonio Giolitti ad avere la prima idea di riprendere rinnovandola la « Rivista Storica Italiana », con il consenso di Gaetano De Sanctis; gran peccato che, nonostante la buona volontà di Chabod e di tutti gli altri interessati, quella iniziativa non si potesse attuare. Ma è storia antica, come oggi si suol dire; e non è il caso di insistere. La storia moderna, per continuare la metafora, comincia con la chiamata di Chabod alla Facoltà di Lettere di Roma, con la fondazione dell'Istituto napoletano di studi storici da parte del Croce e del Mattioli a Napoli e con la chiamata di Chabod a dirigerlo, con la nuova serie della « Rivista Storica Italiana », opera, si deve dirlo chiaramente, quasi esclusivamente personale di Chabod, nell'organizzazione e nella direzione; rammarico di non averlo aiutato abbastanza, col-

laborando di più. Per tanti di noi era, o avrebbe dovuto essere, nuova serie; secondo Chabod non era, e non doveva essere così: e, come tutta questa esplosione di sentimenti e di ricordi potrà agevolmente fare immaginare al lettore, finì per convincerci: e non per rispetto umano, non per affetto alla persona, non per la sua autorità: forse proprio soltanto per il suo prestigio di uomo, di studioso, di scienziato, di storico serio. « Dopo una interruzione di cinque anni la 'Rivista Storica Italiana' riprende il suo cammino.... nata or sono 64 anni, auspici i nomi di Costanzo Rinaudo, di Pasquale Villari, di Giuseppe De Leva, di Ariodante Fabretti.... tradizione scientifica che dai suoi primi fondatori e direttori a Pietro Egidi, a Francesco Cognasso, a Gioacchino Volpe, è passata in mano in mano, e che noi ereditiamo.... palestra aperta a tutti quanti coltivano questi studi con severità di metodo e serietà di intendimenti ». Eravamo alla fine del 1947 e agli inizi del 1948. Nella vita e nell'attività di Chabod, che si avvicinavano alla piena maturità (son sue parole di una sera e una notte in Roma, dove ci eravamo ritrovati, ed egli parlava dei suoi pensieri sul volger dei cinquanta anni di vita, degli anni di lavoro che gli rimanevano, dei libri in lavorazione e di quelli che avrebbe voluto far dopo) si preparavano i successi e le soddisfazioni del lavoro scientifico e dell'insegnamento: oltre la « Rivista Storica » i libri come le *Premesse*, i corsi di storia italiana ed europea in illustri università di Francia e Inghilterra, gli allievi dell'Istituto di studi storici napoletano, che gli venivano dalle Università italiane e straniere e che, ormai con grande malinconia, riportano per il mondo scientifico, o per grande parte di esso, la sostanza dei suoi insegnamenti e del suo esempio: e così via via, fino al decimo congresso storico internazionale in Roma, alla presidenza del comitato storico internazionale.... Ma i ricordi di questo ultimo decennio sono troppo vicini, immediati, pungenti; si potrebbe quasi dire continuando ancora la metafora un po' scolastica, che si esce dalla storia moderna per avvicinarci alla giungla della storia contemporanea.

* * *

Federico Chabod era nato ad Aosta (valle cattolica *ab antico* e non valdese come qualche ignorante potrebbe credere) da vecchia e rispettata famiglia, che conta uomini della montagna ed eminenti politici locali, il 22 febbraio 1901; aveva seguìto all'Università di Torino l'insegnamento dell'Egidi; a Firenze quello del Salvemini; poi a Monaco quello del Meinecke. Dal 1934 professore universitario, prima a Perugia (Scienze Politiche), poi a Milano (università statale, Facoltà di Lettere); dal 1947 alla Facoltà di Lettere della Università di Roma e alla Direzione dell'Istituto di Studi Storici « B. Croce », in Napoli; socio corrispondente dell'Accademia Nazionale dei Lincei dal 1948, socio nazionale dal 1956. Socio straniero della British Academy, dottore *honoris causa* delle Università di Oxford e Granada. Vice-presidente della Giunta centrale degli studi storici, direttore fino quasi all'ultimo della Scuola

di storia moderna e contemporanea presso l'omonimo istituto in Roma, membro del consiglio superiore degli archivi.

È morto uno dei migliori e più seri cittadini della nostra Repubblica, uno dei suoi migliori professori. Per noi c'è qualcosa di più personale, purtroppo. Guardavo a Roma i giovani che ne portavano la bara; guardavo le facce di amici e colleghi al funerale. La casa ideale degli studi storici italiani mi sembrava crollare, la pietra angolare sprofondava nella terra. Se gli occhi dei nostri studenti non ci ridessero speranza, non si avrebbe voglia di ricominciare. E anche con questo incitamento, che è più valido, non dirò della forza d'inerzia e della *routine*, ma anche dei richiami che uno può fare a se stesso, mormorando « senso della realtà », « lavoro », « dovere », è difficile ricominciare; non si sa da che parte ricominciare, e non si riesce a ripercorrere neppure l'attività scientifica dell'amico che la malasorte ci ha tolto.

DELIO CANTIMORI

AVVERTENZA

Si ricorda agli editori, agli autori e ai collaboratori che la direzione e la redazione di « Belfagor » si sono trasferite definitivamente a Marina di Pietrasanta (Lucca): in questa località devono essere indirizzati libri, manoscritti e richieste che le riguardino.

L'amministrazione della Rivista resta sempre a Firenze, Casa editrice D'Anna, via Jacopo Nardi 6, e si prega di non confondere i due indirizzi.

Preghiamo vivamente i lettori di raccomandare ai loro conoscenti di non inviare né versi né novelle; il direttore e i redattori non sono dei « lettori pubblici ». A quelli poi che inviassero manoscritti non richiesti, si raccomanda di mettere i francobolli per l'eventuale restituzione; altrimenti i manoscritti non si restituiscono.

MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

DALL'INTERVENTO AL FASCISMO
(Rassegna di pubblicazioni recenti)

A due anni di distanza dal volume su *Socialismo e classe operaia a Torino dal 1892 al 1913* (v.: *Recenti studi sul movimento operaio torinese,* in « Belfagor », a. XIV, 1959, n. 2, pp. 212-216) Paolo Spriano ce ne offre la continuazione, dedicata a *Torino operaia nella grande guerra (1914-1918)* [1] affrontando quel tema appassionante e difficile che è la storia del socialismo italiano durante il primo conflitto mondiale. L'opera dello Spriano è ben documentata, attenta ad esaminare tutti gli aspetti del movimento operaio, organicamente impostata e coerente nel suo svolgimento. Dobbiamo, d'altra parte, dire subito che, se il titolo parla di « Torino operaia », in realtà lo Spriano ha dovuto limitarsi a tracciare la storia della classe dirigente socialista torinese e dei dibattiti che ne caratterizzarono la vita in quegli anni; non che l'autore non si prospetti l'esigenza di scoprire quali fossero gli orientamenti, le idee, i sentimenti della classe operaia e quali le condizioni economiche e morali che potevano determinarne gli atteggiamenti: ma anch'egli, come altri studiosi del movimento operaio, si è trovato di fronte a difficoltà pressoché insormontabili quando ha cercato di documentare quali opinioni fossero proprie della classe lavoratrice e quali evoluzioni poterono subire di fronte alle varie vicende del periodo bellico. Le manifestazioni del maggio 1915 e l'insurrezione dell'agosto 1917 stanno, senza dubbio, a documentare che la massa operaia era, almeno nella sua grande maggioranza, contraria alla guerra; ma non sappiamo, per fare un esempio, come reagì di fronte a Caporetto quando alla istintiva e ben giustificata ostilità per la guerra poteva sovrapporsi la preoccupazione per l'invasione del territorio nazionale. Sulla rotta di Caporetto, invece, lo Spriano ci dà proprio uno dei capitoli più evasivi del suo lavoro (pp. 276-278) rifugiandosi in alcune considerazioni di carattere generale e mostrando d'intendere l'importanza dell'argomento, ma di non disporre della documentazione indispensabile per formulare delle considerazioni meno vaghe e generiche. Lo Spriano non ha potuto disporre per il suo lavoro dei verbali delle assemblee delle sezioni socialiste e delle altre organizzazioni proletarie; e non ha potuto disporne perché o non sono mai stati fatti (non tutte le sezioni avevano l'abitudine di verbalizzare lo svolgimento delle riunioni) o perché saranno andati perduti. D'altra parte, per gli anni della guerra, anche i giornali socialisti, così largamente imbiancati dalla censura perfino negli scritti di cronaca, servono molto relativamente per ricostruire l'opinione della base.

Diciamo tutto questo non per muovere degli appunti allo Spriano ma per denunciare la difficoltà di arrivare, in studi di questo genere, ad una chiarificazione soddisfacente e per giustificare, di conseguenza, il fatto che si debba prendere in considerazione quasi

[1] Paolo Spriano, *Torino operaia nella grande guerra (1914-1918)*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 351.

esclusivamente l'attività della classe dirigente le cui opinioni sono, invece, largamente documentate. Le fonti inedite alle quali lo Spriano, come già altri storici del movimento operaio prima di lui, fa ricorso sono quelle delle autorità preposte alla pubblica sicurezza: sono, quindi, in particolar modo, relazioni prefettizie, oppure di ispettori del ministero degli Interni, oppure di più modesti agenti. In mezzo a tali carte si trova, spesso, qualche documento dell'organizzazione operaia sequestrato e di fondamentale importanza. Le relazioni dei pubblici funzionari, invece, pur essendo utilissime, vanno prese — e lo Spriano ce ne offre la sensazione — con molta cautela: non sempre, infatti, le loro conclusioni possono essere accolte senza riserve, sia perché spesso il funzionario non ha la sufficiente conoscenza dell'ambiente attorno al quale deve indagare, sia perché, altrettanto spesso, ragioni di natura diversa possono indurre il funzionario ad accentuare certe constatazioni oppure a minimizzarle.

Il saggio dello Spriano si apre con un capitolo dedicato alla « nuova generazione » che ne anticipa chiaramente le conclusioni: la « nuova generazione » è quella cui appartengono Angelo Tasca, Palmiro Togliatti, Umberto Terracini e Antonio Gramsci, quattro giovani che, all'inizio della guerra, sono studenti universitari di facoltà umanistiche a Torino e che, sia pure con una maggiore o minore partecipazione, proprio negli anni della guerra si inseriranno nel movimento socialista. Tra costoro lo Spriano volge naturalmente il suo interesse maggiore verso Gramsci del quale analizza le prime manifestazioni di pensiero ed i primi contributi offerti alla discussione in corso fra i socialisti italiani. La tesi dello Spriano è, cioè, questa: di fronte alle contraddizioni ed alle insufficienze della tradizionale classe dirigente socialista, sia che si tratti di « rigidi » che di « moderati », Gramsci rappresenta l'affiorare di una coscienza nuova e di una visione nuova dell'unica via attraverso la quale il socialismo avrebbe potuto affermarsi in Italia. La via nuova era quella di un'intransigenza non più solo inerente all'accettazione di un programma « massimo » o di programma « minimo », ma vincolata ad una « azione culturale » di preparazione della classe operaia per abituarla a rifiutare quanto non fosse « scientificamente » giustificato; la via nuova doveva essere quella del superamento di ogni sentimentalismo ed irrazionalismo dalla vita del Partito per arrivare, attraverso un « dibattito ideologico approfondito » a quella chiarificazione interna che avrebbe eliminato i dissidi e le posizioni personali. L'educazione e la formazione che il Gramsci aveva avuto fin dai primi anni universitari era stata rigorosamente « filologica » e scientifica, quindi, contro tutte le incerte forme di divulgazione e volgarizzazione: questa mentalità egli portava ora nel Partito socialista affermando che occorreva abbandonare il semplicismo di certe divulgazioni e volgarizzazioni approssimative del marxismo, per dibatterne i temi con serietà di studio e di ricerca. Gramsci creava così un legame insopprimibile ed indispensabile fra politica e cultura.

È evidente che lo Spriano non ha presente soltanto, nel suo lavoro, il movimento operaio torinese, ma nel movimento operaio torinese egli cerca di identificare i motivi caratteristici di tutto il movimento operaio italiano di quegli anni e della vita del Partito socialista, nei confronti della cui classe dirigente tradizionale egli, forse proprio per amore eccessivo alla sua tesi gramsciana, tende sempre a sottolineare solo le debolezze e le ingenuità politiche e culturali (le quali ci furono indubbiamente e solo una storiografia scioccamente apologetica potrebbe negarle) senza avvertire come, sia pure in mezzo a tante contraddizioni, una prima forma, magari ancora ingenua, di coscienza, la classe socialista, anche per mezzo dei Turati e dei Treves, dei Lazzari e dei Morgari, l'aveva pure raggiunta. E lo Spriano, inoltre, non pone forse in sufficiente luce la posizione internazionale del socialismo italiano, l'unico fra i partiti socialisti dell'Europa centro-occidentale (Austria, Germania, Francia, Inghilterra, Belgio, ecc.) che si salvò dal collaborazionismo bellico e che aderì totalmente alle tesi di Zimmerwald e Kiental, dove gli altri partiti erano, tuttalpiù, rappresentati da piccole minoranze. Ma per lo Spriano la formula che egli, come già Lenin, chiama « centrista » adottata dal Partito socialista italiano (« né aderire, né sabotare ») sembra insufficiente e inadeguata poiché starebbe a

dimostrare l'incapacità dei dirigenti di trasformare la guerra capitalistica in guerra rivoluzionaria.

Aggiungiamo alcune osservazioni particolari:

p. 60, r. 9: l'assemblea con la proclamazione della candidatura Bonetto ebbe luogo non l'8, ma il 18 maggio e l'*Avanti!* ne diede notizia non il 9, ma il 19 (nota 14 a p. 72);

p. 60, r. 7: « I riformisti alla Casalini e alla Morgari »: sulla posizione politica del Morgari all'interno del Partito socialista occorreva essere più precisi; chiamarlo, senz'altro, « riformista » significa accomunarlo a Turati, a Treves, ecc., mentre Morgari è più vicino a Lazzari ed alla direzione del Partito e non mi risulta che si possano trovare nei suoi scritti e nei suoi discorsi quelle espressioni « patriottiche » che s'incontrano in Turati, in Treves, in Prampolini, in Modigliani;

p. 69, r. 11: la domenica delle elezioni non fu il 20 ma il 21 giugno 1914;

p. 83, r. 16: « Il giorno appresso.... »; non si tratta del giorno appresso, che sarebbe stato il 7 ottobre 1914, ma l'8 ottobre; non si tratta di una lettera a Massimo Rocca (alias Libero Tancredi), ma di una lettera al direttore del bolognese *Resto del Carlino* in risposta ad un articolo del Rocca;

p. 91, n. 11: riteniamo che il Gramsci, parlando del « nostro leader » non alluda a Mussolini, come suppone lo Spriano, ma a Serrati, come era già indicato negli *Scritti giovanili*; il Serrati, infatti, si recava spessissimo a Torino dove, forse, trovava l'orientamento dell'ambiente socialista molto vicino al suo pensiero e pensava di farne il trampolino di lancio per la corrente intransigente. Ancora l'11 novembre 1917, dopo i fatti dell'agosto ma prima del suo arresto e del relativo processo, Serrati parla a Torino su *Il messaggio di Wilson e il socialismo* (*Avanti!*, 12 novembre 1917);

p. 126, r. 5: nelle elezioni sezionali Morgari si presenta candidato nella lista « intransigente »; anche questo fatto mostra come la definizione di Morgari « riformista » non sia del tutto accettabile;

p. 275, r. 2: la circolare diretta da Lazzari ai sindaci socialisti non è del 12 settembre, ma del 12 agosto 1917; essa era già nelle mani del governo alla fine di agosto (v.: *Avanti!*, 24, 27 e 30 settembre 1917: il Lazzari era stato sottoposto a giudizio per tale circolare ma venne prosciolto in istruttoria, come annuncia l'*Avanti!* del 30 settembre, pubblicando anche la sentenza relativa);

p. 288, r. 10: l'articolo di Gramsci (il primo editoriale di Gramsci per l'*Avanti!*) intitolato *La rivoluzione contro il « Capitale »*, fu pubblicato il 24 dicembre e non il 24 novembre 1917; l'errore non è dello Spriano ma dell'editore degli *Scritti giovanili* di Gramsci.

* * *

Direttore dal 1910 di uno dei più autorevoli quotidiani romani, la *Tribuna*, Olindo Malagodi ebbe, negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, contatti frequentissimi con le personalità politiche responsabili alle quali egli si rivolgeva per ricevere informazioni preziose per il suo lavoro giornalistico incontrando molta comprensione e confidenza anche per l'interesse che gli intervistati avevano di influenzare con le loro opinioni ed interpretazioni un importante organo di stampa. Malagodi annotò, di volta in volta, il contenuto delle conversazioni avute e talvolta — rammenta nelle pagine d'introduzione — arrivò a fissare sulla carta le espressioni precise usate dai suoi interlocutori. Da tali appunti nacque il presente libro [2] il cui testo fu completato nel gennaio 1929, data della prefazione, attraverso un riordinamento del materiale raccolto; Malagodi non volle però che l'opera venisse alla luce prima che fossero scomparsi tutti i personaggi protagonisti delle « conversazioni »: ecco perché solo ora è stata data alle stampe.

---

[2] Olindo Malagodi, *Conversazioni della guerra (1914-1919)*, a cura di Brunello Vigezzi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960, 2 voll., pp. LXXXIV-740.

Riordinamento o rielaborazione degli appunti? Il Vigezzi, curatore dell'edizione, scrive che il testo attuale « deriva dagli originali quaderni di appunti, fedelmente ricopiati a macchina e riordinati più tardi »; egli stesso, però, ci indica due « sviste » in cui Malagodi sarebbe incorso anticipando ad alcune persone nominate qualifiche ottenute successivamente (p. 45: nel 1914 Raffaele Cappelli non era senatore ma deputato; nel 1917 Luigi Siciliani non era ancora deputato) e dando, pertanto, l'impressione di un lavoro che andò oltre il puro e semplice riordinamento di appunti. Altre limitate osservazioni consentono di accreditare l'idea di una certa elaborazione del materiale raccolto: a p. 73 (in data 15 novembre 1915) in un discorso diretto Vittorio Emanuele Orlando parla di un'iniziativa del Vaticano tendente a far cessare una « inutile strage »; l'espressione « inutile strage » appartiene, come è risaputo, alla nota diretta da Benedetto XV, in data 1° agosto 1917, ai capi degli Stati belligeranti e non risulta usata in precedenti documenti. Alla data gennaio 1915 Malagodi parla di una visita del deputato Peano per la pubblicazione nella *Tribuna* della « *famosa* lettera del ' parecchio ' »; è evidente che, prima ancora della sua pubblicazione, Malagodi non poteva prevedere che la lettera di Giolitti a Peano sarebbe divenuta famosa.

Ammettere, d'altra parte, una rielaborazione o una certa integrazione degli appunti originari non significa diminuire il valore dell'opera di Malagodi ma, tuttalpiù, rispondere all'eccesso di ottimismo che egli dimostra nell'introduzione quando, dopo aver tracciato una sorta di distinzione fra « storia » e « cronaca », afferma che il suo libro appartiene al secondo genere e che da esso, poiché vi sono riportate cose da lui direttamente sentite, è eliminato « il vizio della inesattezza o della tendenziosità » salvo, egli avverte, che l'inesattezza o la tendenziosità provenisse dai suoi interlocutori. Il lavoro fatto dal direttore della *Tribuna*, anche se in esso si sarà senza dubbio infiltrato l'elemento soggettivo, rimane comunque prezioso ed interessantissimo, sia perché ci aiuta a completare il ritratto psicologico di uomini come Sonnino e Bissolati, Cadorna e Salandra, Giolitti e Orlando, sia perché conferma e precisa alcuni episodi e momenti delle vicende politiche di quegli anni.

Prezioso è, ad esempio, per confermare come l'entrata dell'Italia in guerra fu dovuta all'azione di una piccola minoranza che riuscì ad imporre la propria opinione ad un paese chiaramente orientato alla neutralità. Ripetutamente gli uomini responsabili (e non solo Giolitti) si rendono conto di questa situazione. Lo stesso Malagodi constata (6 aprile 1915) che « la grande massa naturalmente è incline sempre alla pace » (p. 50); Peano, poi, riferisce (6 maggio 1915) sull'ostilità in Piemonte delle popolazioni contro la guerra tanto che in alcuni casi gli ufficiali hanno dovuto impugnare la rivoltella per ottenere che i soldati partissero. Ciononostante si arrivò alla concessione dei pieni poteri al governo in caso di guerra (20 maggio) da parte del Parlamento atto che, osserva giustamente il Vigezzi, ebbe « il carattere di una sostanziale imposizione da parte di una minoranza extra-costituzionale » (p. 57 n.).

Ma anche a guerra dichiarata e durante il conflitto rimase da parte del ceto proletario l'ostilità alla guerra ed il desiderio di una pace rapida: diverse annotazioni del diario di Malagodi confermano tale stato d'animo, soprattutto quando riferisce le numerose conversazioni di Bissolati il quale, come del resto tutti gli interventisti di sinistra, aveva sperato di ottenere, progressivamente, una sempre più vasta adesione dell'opinione pubblica alla guerra, mentre ciò non si era verificato; ed anzi il progressivo distacco del *leader* socialriformista da Salandra fu determinato dalla convinzione che il presidente non fosse stato capace di trovare i necessari legami con il paese per rendere popolare la guerra.

Ma anche la caduta di Salandra e l'avvento di Boselli non modificheranno sostanzialmente la situazione; la ragione fondamentale per cui il ministro degli Interni, Vittorio Emanuele Orlando, eviterà con ogni mezzo di lasciarsi trascinare in una politica repressiva è da ricercare nell'avvertimento della situazione di tensione del « morale » della popolazione per cui appariva pericoloso sfidarla. I mesi che precedono

Caporetto mostrano segni di stanchezza e di malcontento, sia al fronte che all'interno. Malagodi, di ritorno da una visita al fronte, annota il 23 gennaio che «dal punto di vista del morale h(a) dovuto rilevare un'aria di malinconia e di stanchezza, e qua e là anche di irritazione e malcontento, chiuso e silenzioso, ma appunto per questo più impressionante» (p. 106). Tommaso Tittoni riferisce l'8 maggio al direttore della *Tribuna* che «la situazione interna è ancora abbastanza buona; ma qua e là vi sono dei segni preoccupanti di stanchezza. Si comincia ad agitarsi per ragioni economiche, poi si scivola all'agitazione politica» (p. 119). Dieci giorni dopo due personaggi occupanti posti di grande responsabilità, Camillo Corradini, capo di gabinetto di Orlando agli Interni e Giacomo Vigliani, direttore generale della polizia, riconfermano che la situazione non è buona e che «vi è un continuo serpeggiare di piccoli incendi....» (p. 124). Ed avvertono come la situazione più grave sia quella di Torino «dove vi sono 125 mila operai in stato di effervescenza compressa»; ma si rendono anche conto che tale situazione dipende dagli approvvigionamenti e temono per il futuro poiché le scorte di carbone saranno sufficienti solo per una ventina di giorni. Si ha quindi già da maggio la sensazione di un movimento che scoppierà nell'agosto con i moti torinesi; e si ha la precisa sensazione che alla radice di tali moti ci sia stata anche una causa di natura economica, anche se, soprattutto a Torino, non era mancata la propaganda pacifista e sovversiva dei socialisti rivoluzionari.

Numerose pagine delle *Conversazioni* sono dedicate a Caporetto attorno alle cui cause Malagodi interroga le personalità più in vista, politiche e militari, del momento: ne esce un quadro piuttosto confuso e contradittorio, anche perché ciascuno degli interpellati ha, in sostanza, qualcosa di suo da difendere e osserva le cose molto soggettivisticamente: così per Cadorna la colpa è dei politici che non hanno saputo frenare la propaganda sovversiva, lasciando che raggiungesse anche l'esercito; di opinione abbastanza simile è Bissolati che spiega Caporetto con la psicologia dello sciopero insegnato per tanti anni dai socialisti, pur ammettendo che ci furono anche degli errori militari, pressoché esclusivamente a questi ultimi attribuisce la disfatta Orlando, difendendo ancora una volta la sua politica di moderazione e di tolleranza anche verso il Partito socialista; anche Giolitti tende soprattutto a sottolineare gli «spropositi» di Cadorna.

Un'altra vasta parte del volume riflette le vicende della conferenza della pace e segue, sempre attraverso una serie di conversazioni-interviste, l'opera della delegazione italiana (Orlando e Barzilai in modo particolare) consentendo di esaminarne l'atteggiamento e permettendo di valutare le varie difficoltà incontrate. Da queste pagine emerge qualche particolare nuovo e si ha la conferma di qualche giudizio particolarmente valido; in quel momento, ad esempio, la posizione più equilibrata, lontana dalle esasperazioni nazionalistiche, era indubbiamente quella di Bissolati: «Io non posso ammettere — dice a Malagodi il 18 novembre 1918 — che noi, che siamo entrati in guerra per liberare nel Trentino trecentomila italiani, la concludiamo incorporandoci centocinquantamila tedeschi» (p. 451). Valutazione questa, confermata anche da Giolitti, a proposito del quale ci sembra che le *Conversazioni* di Malagodi servano ad illuminare molto bene il suo pensiero e le ragioni del suo atteggiamento, sia di fronte al problema dell'intervento, sia durante la guerra, sia durante le trattative della pace; forse meglio di quanto lo stesso statista piemontese non fosse riuscito a fare nelle sue *Memorie*. E dobbiamo anche aggiungere che dalle conversazioni con Malagodi Giolitti esce con una fisionomia degnissima per l'equilibrio e la coerenza dei suoi giudizi.

Brunello Vigezzi ha compiuto con estrema cura il suo lavoro annotando abbondantemente le pagine di Malagodi, senza cadere mai, però, nel superfluo. Segnaliamo qualche svista e qualche interpretazione a nostro avviso discutibile:

p. 30: la data della conversazione con Sonnino non può essere il 12 dicembre 1914 ma il 1° dicembre (si tratta, evidentemente, di un errore di stampa);

p. 159 n.: il Partito socialista italiano non fu il solo dei paesi belligeranti ad

aderire ufficialmente al convegno di Zimmerwald; vi aderirono anche le due frazioni del Partito socialista russo e l'Indipendent Labour Party inglese;

p. 165 n.: la sommossa di Torino non ebbe luogo il 20 e il 21 agosto 1917 ma dal 22 al 25 agosto;

p. 185 n.: la circolare di Lazzari ai sindaci socialisti non è del settembre ma del 12 agosto 1917; Lazzari, poi, non fu scarcerato nel giugno ma nel novembre 1918, cioè al termine del conflitto;

p. 443: « *La classe del 1920* »; deve trattarsi di un errore di stampa per *1900*.

* * *

Le *Memorie* di Vittorio Emanuele Orlando [3] si estendono lungo lo stesso lustro — dal 1915 al 1919 — delle *Conversazioni* malagodiane delle quali, anzi, rappresentano una conferma, almeno per la parte che si riferisce al « Presidente della Vittoria » che in queste pagine di ricordi, scritte a parecchi anni di distanza dagli avvenimenti, riprende i giudizi e l'interpretazione della situazione che allora aveva verbalmente esposto, nei frequenti incontri, al direttore della *Tribuna*. Ma Orlando non ebbe la possibilità di portare a termine le *Memorie* alla cui stesura aveva dato inizio negli anni della seconda guerra mondiale, fra il 1941 ed il 1945, ma che la ripresa di un'intensissima attività politica e forense, durata fino alla morte, gli impedì di proseguire. Ci sono due parti notevolmente elaborate e che si possono ritenere pressocché definitive: quella dedicata a Caporetto e quella dedicata alla Conferenza della Pace di Parigi: per il resto si tratta, invece, di appunti, di abbozzi, di pagine certamente destinate ad essere riprese, integrate, riordinate ma che, ugualmente, sono di vivo interesse.

Dobbiamo, innanzitutto, osservare come queste *Memorie* abbiano un carattere marcatamente apologetico: Orlando si mostra infatti preoccupato in modo particolare di difendere il suo operato, di giustificare gli atti compiuti sia come ministro degli Interni nel ministero Boselli, sia come Presidente del Consiglio dopo la crisi dell'ottobre 1917; il fatto stesso che egli abbia pensato così tardi a tale lavoro fa credere che vi sia stato indotto dall'abbondanza delle pubblicazioni, soprattutto attorno a Caporetto, uscite tra il 1920 ed il 1940, alcune delle quali non mancavano di attaccare decisamente la sua politica interna accusandolo di connivenza con i socialisti ed attribuendogli, conseguentemente, la responsabilità di quella presunta « demoralizzazione » delle truppe dovuta alla campagna disfattista che avrebbe provocato la disfatta del 1917. Come nei colloqui con Malagodi, anche in queste *Memorie* Orlando riafferma che la politica da lui seguita era l'unica, in tali circostanze, possibile se non si volevano creare più profonde fratture nell'opinione del Paese; Orlando tende poi, costantemente, a diminuire il presunto pericolo sovversivo costituito dai socialisti nei confronti della cui effettiva volontà e capacità rivoluzionaria non manca di formulare sostanziose riserve.

Assunto il ministero degli Interni, Orlando aveva chiamato al suo fianco come capo di gabinetto Camillo Corradini, amico di Turati: da allora fra il ministero degli Interni e i socialisti della corrente moderata turatiana si stabilì un tacito accordo. Turati chiedeva al governo di abbandonare ogni atteggiamento repressivo nei confronti del Partito socialista poiché un diverso comportamento avrebbe favorito la corrente intransigente la quale ne avrebbe tratto pretesto per spingere all'agitazione il proletariato; il ministro degli Interni non fu alieno dall'accettare la richiesta di Turati, ritenendo che il Governo avesse tutto l'interesse ad ottenere che il controllo interno del Partito socialista venisse assunto dagli elementi moderati. Orlando pensò, insomma, di giocare sui noti contrasti interni del socialismo italiano per impedire che esso desse vita ad un movimento rivoluzionario; e non si può dire che il suo calcolo fosse errato.

---

[3] VITTORIO EMANUELE ORLANDO, *Memorie (1915-1919)*, a cura di Rodolfo Mosca, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 640.

Un attento esame della politica socialista e della tattica usata nei confronti di esso, Orlando compie nella deposizione fatta davanti alla Commissione d'inchiesta su Caporetto, il 7 marzo 1919 e qui riportata.

In modo particolare egli si sofferma sui fatti di Torino che, per essere stati di poche settimane precedenti il disastro di Caporetto, furono assunti come l'argomento più valido per sostenere che il disastro era dipeso dal cedimento del fronte interno e non da ragioni militari. A questo proposito è opportuno segnalare un altro giudizio di Orlando, sempre relativo alla sua polemica con il general Cadorna sulle cause di Caporetto: « Ma volendosi anche considerare solo le cause politiche dipendenti da una propaganda di partiti diretta a deprimere il morale delle truppe, il Cadorna non si preoccupa di altre eventuali influenze di partiti diversi dal socialismo parlamentare: molto si parlò dell'azione del clero rurale di certe regioni e specialmente del Veneto, moltissimo degli effetti della famosa enciclica del Pontefice Benedetto XV che invocava la pace anche perché cessasse 'l'inutile strage'; tutte queste possibili cause, pur esse dell'ordine politico, non interessano il Generalissimo; per lui, nel modo stesso onde lo stato di sfacelo morale delle truppe non si concepisce se non in rapporto a fattori puramente politici, così questi ultimi si riducono e si limitano esclusivamente alla 'propaganda sovversiva' di origine socialista » (p. 183). Orlando intende qui sottolineare il cieco antisocialismo di Cadorna, incapace di vedere altre possibili ragioni politiche (alle quali, però, Orlando credeva molto poco) dell'insuccesso militare; ma Orlando vuole, probabilmente, accennare indirettamente alle simpatie clericali che si attribuivano al Generalissimo. Su tale argomento ci sembra utile segnalare l'opera di P. Giovanni Minozzi, *Ricordi di guerra*, Amatrice, 1956-59, 2 voll.: il Minozzi, grande amico del Semeria, cappellano del Comando supremo, svolse grande attività per la creazione di case di ristoro e di trattenimenti per i soldati durante i turni di riposo dalla prima linea. Minozzi denuncia che, all'avvento di Diaz, l'aria del Comando supremo si venò « d'un lieve anticlericalismo scettico, quasi d'un laicismo faceto, un umorismo ridicoleggiante abitudini pie, con un curioso, strano dileggio irriverente » (vol. II, p. 29). Anche questi elementi sono di notevole importanza per la definizione di un clima e per l'individuazione completa del carattere di uomini che occuparono posti di così alta responsabilità.

Alcune succose pagine delle sue memorie Orlando dedica a Giolitti e la definizione che egli offre del vecchio presidente del Consiglio coincide non poco con la figura di Giolitti che emerge dalle *Conversazioni* di Malagodi. Orlando, in sostanza, non riesce a negare le buone ragioni del neutralismo giolittiano che ritiene fosse, senza dubbio, più conforme ad una realistica visione degli interessi del Paese di quanto non fosse stato l'interventismo (Orlando, va ricordato, fu interventista). La guerra, scrive Orlando, lasciò ripercussioni politiche gravissime in tutti i paesi che vi parteciparono, sotto forma di vere e proprie rivoluzioni o di minaccia di movimenti rivoluzionari.

Una testimonianza importante delle *Memorie* di Orlando si riferisce al Consiglio dei ministri del 13 maggio 1915, in cui furono decise le dimissioni del gabinetto Salandra. Tali dimissioni, venute dopo il gesto di solidarietà compiuto da trecento deputati nei confronti di Giolitti, era stato interpretato da Giolitti stesso ed anche da alcuni studiosi di quegli avvenimenti, come una mossa compiuta da Salandra per provocare nel Paese una reazione contro Giolitti ed il neutralismo, incitando implicitamente, contro il Parlamento, l'intervento della piazza. Ora Orlando afferma che le dimissioni furono sincere e furono, proprio all'opposto di quanto Giolitti aveva creduto, provocate dal prevalere della tesi che fosse necessario lasciare il posto ad altro Governo, il quale fosse eventualmente libero di rifiutare gli impegni che Salandra e Sonnino avevano preso con il Patto di Londra; fu proprio Orlando ad opporsi, però senza successo, a tale tesi, sostenendo che gli impegni londinesi erano stati assunti da un plenipotenziario accreditato dal Capo dello Stato e che, di conseguenza, anche un altro Governo avrebbe dovuto rispettare gli impegni sottoscritti.

La rievocazione di questa discussione sembra, d'altra parte, dar ragione a Giolitti quando, nelle sue *Memorie*, sostenne (e ne sorse, come è ben noto, una discussione lunghissima) che Salandra non lo aveva messo al corrente della vera natura del Patto di Londra, impegnante non il solo Governo ma lo Stato italiano; Salandra non avrebbe potuto farlo perché lui stesso, come appare dalla testimonianza di Orlando, non si rendeva conto, per la sua scarsa esperienza in materia, della reale portata dell'impegno assunto dall'Italia.

Comunque le dimissioni furono date e Giolitti fu interpellato per la formazione di un nuovo Ministero; egli rifiutò e questo suo gesto chiude ogni discussione; egli sperò in una soluzione Marcora che preparasse il terreno al suo ritorno, senza dovesse correre il rischio di non riuscire a dominare la situazione in quel momento « estremamente calda ».

A lungo le *Memorie* di Orlando si diffondono anche sulle trattative di pace; esse acquistano, però, in questa parte, un carattere più deliberato di autodifesa e perdono d'importanza storica.[4]

* * *

La pubblicazione delle *Opere complete* di Piero Gobetti è un avvenimento culturale di primissimo ordine ed una nuova prova dell'interesse con cui gli studiosi guardano al pensiero democratico del primo dopoguerra per la resistenza opposta al fascismo e per l'influenza esercitata sulle formazioni politiche che hanno provocato la caduta del fascismo stesso contribuendo poi alla restaurazione della libertà in Italia. Le opere di Gaetano Salvemini e di Guido Dorso, di Antonio Gramsci e di Rodolfo Morandi, di Giuseppe Donati e di Francesco Luigi Ferrari (e citiamo solo i nomi più significativi) formano ormai un *corpus* ricchissimo di indicazioni e di suggestioni.

L'attenzione a Gobetti non è stata rivolta solo ora: già nel 1948 Nino Valeri metteva fuori una *Antologia della « Rivoluzione Liberale »* (Torino, De Silva) che, se comprendeva vari scritti di altri collaboratori della rivista, vedeva in primo piano i saggi e gli articoli del giovane fondatore della rivista stessa; nel 1949 era un vecchio amico e sostenitore delle imprese gobettiane, Umberto Morra di Lavriano, a curare un'edizione de *La rivoluzione liberale* e nel 1951 Paolo Spriano raccoglieva sotto il titolo di *Coscienza liberale e classe operaia* un buon gruppo di scritti gobettiani (Torino, Einaudi). È lo stesso Spriano, ora, a curare questo primo volume delle opere,[5] dedicato agli *Scritti politici*; seguiranno un volume di *Scritti storici, letterari e filosofici* ed un volume di *Scritti di critica teatrale.*

In occasione dell'edizione delle opere di altri autori (Mazzini, Cattaneo, ecc.) fu rilevata l'artificiosità della distinzione degli scritti in categorie (letterari, economici, politici, storici, filosofici, ecc.); riteniamo che la stessa osservazione possa farsi per

---

[4] Sul tema dell'intervento di Caporetto, della prima guerra mondiale e dei problemi ad essa connessi, ricordiamo anche i seguenti scritti che hanno recentemente visto la luce: Brunello Vigezzi, *Le « Radiose giornate » del maggio 1915 nei rapporti dei Prefetti*, in « Nuova rivista storica », a. XLIII (1959), fasc. III, pp. 313-344 e a. XLIV (1960), fasc. I, pp. 54-111 (il Vigezzi, servendosi dei documenti prefettizi, individua l'estensione del movimento e delle agitazioni interventiste e rileva, d'altra parte, la scarsa consistenza e la scarsa convinzione delle controdimostrazioni neutraliste dei socialisti); Raffaele Cadorna, *Sulle « Memorie » di V. E. Orlando* e Rodolfo Mosca, *La svolta di Caporetto*, in « Nuova Antologia », a. 95° (1960), fasc. 1916, pp. 447-467 e 468-478 (Raffaele Cadorna tende, ancora una volta, a difendere l'operato del padre ma riprende vecchie e confutate argomentazioni; Rodolfo Mosca precisa i termini della polemica Orlando-Cadorna e si sforza di giustificare le ragioni di entrambi; in fine si trova una postilla di Giuseppe Paratore che corregge e chiarisce alcuni punti del dibattito); Leo Valiani, *Recenti pubblicazioni sulla prima guerra mondiale*, in « Rivista storica italiana », a. LXXII (1960), fasc. III, pp. 445-479.

[5] Piero Gobetti, *Opere complete*, vol. I: *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1960, pp. LII-1098.

il criterio d'ordinamento degli scritti di Gobetti che con quelli di Mazzini e di Cattaneo hanno in comune il fatto di esser sparsi, nella loro maggior parte, in giornali e riviste e, aspetto indubbiamente più importante, di essere caratterizzati da una vastità di interessi valicante, di volta in volta, i limiti di un settore specifico. Se si escludono, pertanto, gli scritti di critica teatrale che hanno, indubbiamente, una fisionomia a sé, i rimanenti potevano essere dati, con maggiore utilità, in un unico ordine cronologico; sarebbe stato, così, più facilmente possibile seguire, quasi giorno per giorno, lo sviluppo del pensiero gobettiano in tutte le sue molteplici manifestazioni. Ma l'edizione curata dallo Spriano ha, d'altra parte, un'infinità di pregi che vanno dall'abbondanza dei testi raccolti, estendendo le ricerche anche a giornali o riviste cui Gobetti collaborò saltuariamente od anche un'unica volta, alla precisione e pertinenza delle annotazioni e dei riferimenti bibliografici.

Gli scritti raccolti in questo primo volume sono compresi fra il 1° novembre 1918 e il 23 gennaio 1926. È noto come, proprio all'inizio del novembre 1918, Gobetti, diciassettenne, iscritto da un paio di mesi al primo corso della facoltà di giurisprudenza, iniziò le pubblicazioni della sua prima rivista, il quindicinale « Energie nuove », dopo averne discusso e concordato il programma con Edmondo Rho, Edoardo Ravera, Ada Prospero, Giuseppe Manfredini. « Energie nuove » era destinata a trovare subito dei lettori attenti anche in uomini della cultura italiana già largamente affermatisi, primo fra tutti Gaetano Salvemini, la cui « Unità » era stata la rivista che maggiormente aveva contribuito alla formazione politica e civile di Gobetti. E Gobetti, come Salvemini, opera nell'ambito dell'interventismo democratico che, conclusasi la guerra vittoriosamente per l'Intesa, intende far trionfare nel nuovo assetto politico nazionale e internazionale quei principî per cui aveva creduto di spingere il paese alla guerra. Il collegamento tra Gobetti e Salvemini avviene tramite Balbino Giuliano, collaboratore dell'« Unità » e professore di filosofia di Gobetti al Liceo. Il 3 marzo 1919 Gobetti partecipa alla riunione fiorentina della « Lega democratica per il rinnovamento della politica nazionale » promossa da Salvemini e lo storico pugliese offre allo studente diciottenne la direzione dell'« Unità » della quale, ormai, fa fatica ad occuparsi: ma Gobetti, in quel momento, non ritiene di poter accettare e continua, invece, a pubblicare « Energie nuove » che cesserà il 12 febbraio 1920.

Lo Spriano delinea molto bene le ragioni di questa sosta, di questo anno di « silenzio » durante il quale Gobetti s'impegna a fondo nell'approfondimento dei temi da tempo propostisi, nell'acquisizione di un metodo rigorosamente filologico e nella « conquista di una mentalità dialettica » (p. XXIV). Un anno questo di intenso studio e di esperienze non solo culturali ma anche politiche (ad esempio, l'occupazione delle fabbriche del settembre) che gli consentono di vedere le cose con maggiore chiarezza. Egli sente il bisogno di andar oltre le stesse posizioni salveminiane delle quali riconosce i limiti: e guarda, con simpatia sempre più viva, al movimento operaio, agli « sforzi degli operai che realmente costruiscono un ordine nuovo » (p. XXVI). È il momento in cui sull'originario liberalismo gobettiano comincia ad innestarsi l'esigenza di valutare l'apporto della classe operaia per la rinnovata energia che porta nella vita politica e per la maturità di coscienza che va raggiungendo, così da affacciarsi come possibile classe di governo. Questo tentativo di piegare il liberalismo, nato come ideologia politica della borghesia, alla risoluzione dei problemi del proletariato, rappresenta uno degli aspetti più originali e più fecondi del pensiero gobettiano: è sufficiente ricordare come da una critica analoga di liberalismo e di socialismo, denunciando limiti e insufficienze delle due dottrine, prenderà le mosse Carlo Rosselli sul quale Gobetti esercitò indubbiamente un'influenza notevole (e si tenga presente come entrambi abbiano preso l'avvio da Salvemini).

Queste considerazioni permettono di comprendere la collaborazione di Gobetti all'« Ordine Nuovo » di Gramsci del quale giornale terrà la rubrica di critica letteraria e teatrale: l'accostamento ai comunisti ha per Gobetti un valore sperimentale, nasce dal

desiderio di seguire più da vicino il lavoro di quel gruppo e di coglierne, quindi, i vari motivi. Si tratta, in fondo, di una prova della sua forza ideologica, per cui egli accetta, dialetticamente, l'incontro con qualsiasi concezione che, seguendo un severo e coscienzioso metodo di lavoro, tenda ad operare un rinnovamento della società.

Sollecitata da tali premesse, nascerà, il 12 febbraio 1922, « La Rivoluzione Liberale » la cui affermazione, come osserva giustamente lo Spriano, è legata anche alle ammirevoli capacità di « organizzatore della cultura » di Gobetti; egli, infatti, riuscì a creare una fitta rete di rapporti con gli uomini più rappresentativi del pensiero politico liberale e democratico e fece della rivista una vera palestra di discussione dei temi più scottanti e pressanti della vita politica e civile italiana.

L'avvento del fascismo al potere trova Gobetti decisamente all'opposizione; la sua ostilità al governo di Mussolini ed al costume che esso introduce nel paese diverrà, col passare dei mesi e degli anni, sempre più intransigente ed anche quando alcuni suoi collaboratori si sforzeranno, più o meno sinceramente, di giustificare il fenomeno fascista e di attribuirgli una positività, egli rimarrà assolutamente fermo sulle sue posizioni, affermando, anche, la necessità di combattere il governo liberticida con tutti i mezzi e non solo con quelli « costituzionali », divenuti sempre meno efficaci. Un primo arresto nel febbraio 1923 ed un secondo nel maggio; nell'aprile, convinto di dover intensificare la lotta, fonda la casa editrice che pubblicherà alcuni dei saggi più magistrali ed incisivi contro il fascismo. È interessante notare come, fino a questo momento, la lotta sostenuta da Gobetti sia ancora lotta culturale e come, di conseguenza, egli tenga rigorosamente a distinguersi dagli altri antifascisti. Ma, dopo il delitto Matteotti, egli stesso si convince dell'opportunità di una « iniziativa unitaria » (p. XL) e provoca, a nome de « La Rivoluzione Liberale », una riunione torinese di tutte le correnti di opposizione durante la quale viene approvato un ordine del giorno per richiedere le dimissioni di Mussolini al cui governo si attribuiva la responsabilità dell'uccisione del deputato socialista polesano.

Nonostante la buona volontà del promotore, l'iniziativa unitaria ha brevissima vita e riprendono, fra gli antifascisti, quei dissidi destinati a largamente favorire, insieme con le sempre più frequenti defezioni dalla trincea di combattimento, il governo di Mussolini. Il 23 dicembre 1924 Gobetti fa uscire, accanto alla rivista « maggiore », il « Baretti ». Lo Spriano cerca di offrire una spiegazione sulla fondazione di questo secondo periodico, prospettando due possibilità: che Gobetti intendesse « allestire una palestra di riserva, meno impegnata politicamente di « Rivoluzione Liberale », in tempi che si fanno di giorno in giorno più difficili »; oppure che si proponesse « di estendere sul piano culturale quell'azione intellettuale che troppo rischiava di restringersi alla dominante lotta politica quotidiana » (pp. XLV-XLVI). Quel che rimane indubbio, però, è che Gobetti, o per una ragione o per l'altra, intendeva provvedersi di un secondo strumento per procedere nella sua lotta.

Ma i giorni sono ormai contati per Gobetti e per la sua attività: « Rivoluzione Liberale » è soggetta sempre più frequentemente a sequestri finché, il 27 ottobre 1925, Gobetti è colpito dalla « diffida » e l'11 novembre riceverà l'ingiunzione « di cessare da qualsiasi attività editoriale e pubblicistica » (p. 902). Si fa allora strada in lui l'idea dell'esilio che si concreta l'8 febbraio 1926, quando lascia Torino per Parigi; a Parigi, dopo una breve malattia, Piero Gobetti cesserà di vivere il 15 febbraio.

Non è possibile accennare alla vastissima tematica che si incontra in questo primo volume delle opere complete: tutta la vita politica e culturale italiana degli anni 1919-1925 vi è passata al vaglio con giudizi che, se talvolta possono essere oggetto di qualche perplessità, possiedono sempre intelligenza e capacità di penetrazione. La critica gobettiana arriva spesso ad un'estrema lucidità nello sforzo di sezionare ogni fatto ed ogni pensiero per coglierne gli elementi essenziali e la loro genesi.

Questo primo volume delle opere complete di Gobetti è paragonabile ad un diario in cui gli avvenimenti di sei anni vengono annotati ed esaminati così da consentire

all'autore di rivedere certe sue posizioni e di maturare il suo pensiero. Nel 1919 Gobetti usa ancora il linguaggio dell'interventismo rivoluzionario giudicando Giolitti ed affermando la necessità che l'Italia smetta « la politica gretta e piccina » (p. 29); ma qualche anno dopo, pur conservando il giudizio negativo su Giolitti che arriverà a considerare precursore di Mussolini, si opporrà alle ambizioni nazionaliste nutrite soltanto di retorica. Si veda anche il progressivo avvertimento dell'importanza del movimento costituitosi attorno all'« Ordine Nuovo », dopo l'iniziale polemica con il « giornaletto torinese di propaganda » (*Polemica con l'« Ordine Nuovo »*, p. 113; *Storia dei comunisti torinesi scritta da un liberale* in cui, contro Einaudi e Giretti, difende i consigli di fabbrica, p. 278; *Uomini e idee: Gramsci*, p. 644); e si veda, ancora, l'acuta analisi attraverso la quale Gobetti viene riconoscendo le insufficienze del Partito socialista, sia dell'ala turatiana (il giudizio di Gobetti su Turati è però un riflesso del suo giudizio su Giolitti e non sembra accettabile integralmente) sia di quella serratiana (ma di Serrati Gobetti traccerà, nel febbraio 1923, un significativo elogio morale).

Accanto a Gramsci, l'altra figura politica cui Gobetti riconosce qualità singolari (e, come non sarebbe mai divenuto comunista, così Gobetti non sarebbe mai divenuto popolare) è quella di don Luigi Sturzo: la fondazione del Partito popolare rappresenta il tentativo di conciliare « l'esigenza laica » con « l'esigenza ecclesiastica » e costituisce pertanto un momento importante nella formazione della coscienza italiana. L'opera dello Sturzo, inoltre, finisce, inconsapevolmente, per dare dei risultati che trascendono gli stessi limiti che si era imposta: « Se in Sturzo fosse continuata una nascosta pregiudiziale di clericalismo bisognerebbe avvertirlo che nei suoi conti avrebbe dimenticato il rovesciamento della *praxis*. Svegliando coscienze individuali, suscitando impulsi autonomi, egli invece operò di fatto come un liberale né seppe più fermarsi a mezza strada. Chi oserebbe dirci se il messianico del riformismo pratico avrà servito alla Chiesa o allo Stato; se il riformista del messianismo avrà consolidato l'ortodossismo o aiutata la logica del libero esame, favorendo il formarsi di pregiudiziali etiche laiche? » (p. 981). Ben noti sono anche i « ritratti », sotto qualche aspetto (si veda in modo particolare quello di Gronchi) profetici, dedicati ai maggiori esponenti popolari, nati da una conoscenza non superficiale del movimento cattolico italiano nelle diverse fasi della sua formazione storica.

Un discorso più ampio meriterebbe la visione storiografica di Gobetti, ma di essa si potrà a maggior ragione parlare dopo la pubblicazione del secondo volume; possiamo, però, fin da ora, ricordare l'influenza della lettura di Oriani e della lettura di Marx. Oriani è stato « il solo a insegnarci l'idea della storia dimostrando quanto sia educativa, per chi voglia capire la vita contemporanea, una visione precisa del Risorgimento » (p. 945); ma la storia dell'Oriani è schematica, non riesce ad accostarsi concretamente alla psicologia dei personaggi, manca di drammaticità nel delineare i contrasti degli uomini, è priva di un'intuizione dei fattori economici. Marx, dunque, ha integrato in Gobetti le insufficienze di Oriani e non a caso, nell'ottobre 1925, egli poteva rimproverare Mario Missiroli di aver « sempre letto più Oriani che Marx » (p. 900).

Questo primo volume delle opere gobettiane contiene alcune poche ma interessantissime lettere (vedi, per es., la lettera a Lussu del 12 giugno 1924, p. 698); sono queste le uniche lettere di Gobetti che è stato possibile ritrovare? Non lo crediamo; d'altra parte, nel piano delle opere complete, non vediamo indicato l'epistolario. Non dubitiamo neppure lontanamente che Spriano si sia posto tale problema, dal momento che nessuno meglio di lui, studioso così accorto ed appassionato di Gobetti, può rendersi conto dell'importanza di tale pubblicazione; ne attendiamo, fiduciosi, la conferma.

Un'ultima proposta: dal momento che, come si è detto, il valore dell'opera di Gobetti sta anche nell'organizzazione culturale da lui fatta vivere, sarebbe opportuno, in uno dei successivi volumi, dare un indice degli scritti non gobettiani apparsi nelle tre riviste (« Energie nuove », « Rivoluzione Liberale », « Baretti ») da lui fondate.

LUIGI AMBROSOLI

PRATOLINI, DA « METELLO » A « LO SCIALO »

Il vasto dibattito che fece seguito alla comparsa di *Metello*, il romanzo di Vasco Pratolini, forse non volle dir molto circa l'oggetto vero e proprio dell'occasione polemica, perché, al tirare delle somme, ciascuno di coloro che vi avevano preso parte rimase nelle posizioni inizialmente difese. Quelle discussioni parvero invece assai interessanti in relazione al particolare momento che attraversava la nostra narrativa, allorché, esauritosi lo slancio della riscossa neorealista, in parte, diremo così, per esaustione naturale, in parte a causa della sempre più chiara involuzione della vita politica italiana dopo le speranze suscitate dalla Resistenza; una profonda sfiducia si era infiltrata negli animi: sfiducia che, detto di passata, ancora oggi non accenna a ritrarsi, quanto meno in campo letterario. Intorno al libro di Pratolini furono agitati problemi non appena di metodo narrativo e di metodologia critica, sì anche di politica culturale e di politica *tout court*.

A chi rilegga oggi *Metello*, a cinque anni di distanza, difficilmente, credo, accadrà di non consentire ancora con l'opinione che Pratolini, mentre ha voluto configurare nel protagonista l'eroe positivo delle prime lotte organizzate del movimento operaio a Firenze nell'ultimo scorcio del secolo scorso, si sia data, all'un tempo, eccessiva pena di scansare il rischio di poter celebrare una specie di *legenda aurea*. Ed è vero che, a furia di presentarci Metello continuamente diviso tra il sentimento di solidarietà con i compagni di lotta, specie durante il grande sciopero dei muratori nel 1902, e la tentazione sempre assai forte di correre dietro alle gonnelle, è riuscito sì, a non farne una figura volgarmente edificante, senonché, senza accorgersene, ha finito per giustificarlo narrativamente soprattutto in base alla sua carriera amatoria. Giusta l'affermazione di un giovane studioso,[1] il sesso rappresenta nei personaggi pratoliniani un modo di sentirsi vivere, di imporre la propria personalità, una forma di riscossa in mancanza di altre possibilità. Per questa via Metello rientra nel precedente repertorio lirico-autobiografico dell'autore, con la differenza che, concepito come figura centrale di un romanzo realista, in quella parte per cui seguita a richiamare il mondo di *Via de' magazzini*, del *Quartiere*, delle *Cronache* e così via, riesce gravemente limitato. Lì il vitalismo sessuale in cui si traduceva d'istinto un'ansia sempre illusa di rivolta e di affrancamento rappresentava un connotato intrinseco a quel mondo elegiaco. Un personaggio come Metello presupporrebbe invece il superamento del semplice istinto di ribellione in forza di una consapevolezza ideologica per quanto ancora imperfetta; però sta il fatto che il nostro eroe appare più sicuro di sé in riferimento alla sua fortuna di bel giovane e irresistibile amatore, che alla volontà di impegnarsi in una lotta che deciderà delle sorti sue e dei compagni. Nel primo caso anche il sesso poteva venir condotto a un grado di poesia, nel caso di Metello resta irredimibile, è solo un contrassegno di fatuità.

In fondo la vena più autentica di Pratolini rimaneva ancora quella che aveva dato il suo miglior frutto con *Cronache di poveri amanti*. Era ancora dalla simpatia umana, dall'affettuosa solidarietà verso la Firenze dei quartieri popolari, che scaturiva la parte più riuscita del nuovo romanzo. Di lì soprattutto proveniva l'indimenticabile figura di Ersilia, la sanfredianina di razza. Alla quale va il merito, quando è di scena, di sollevare la narrazione imprimendole una diversa sveltezza e incisività: sin da quando la vediamo incontrarsi la prima volta col futuro consorte. E in special modo ci ricordiamo delle donne che chiamano sotto la finestra della prigione, uno per uno, cognome e nome, i mariti, i figli, i fidanzati che vi stanno rinchiusi. A questo episodio, già in sé mirabile, la presenza di Ersilia conferisce un più di commozione. Il giovane non le si è ancora

---

[1] A. Asor-Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, 1958. Sull'argomento l'autore si sofferma *passim*, per es. a p. 102, discorrendo del *Quartiere*.

dichiarato, ma essa ne è segretamente innamorata, così si ritrova anche lei sotto la finestra. Prosegue la chiama dei carcerati, ed ecco che

come anticipando il proprio turno, fu questa l'impressione, precipitosa, si annunciò una giovane e chiara voce.
— Salani Metello, sono Ersilia. Salani Metello, sono la figliola del Pallesi. —
E subito dopo, uno scalpitare di cavalli, ordini bruschi sulla strada....

In quella precipitazione avvertite lo sforzo che l'ardita iniziativa le costa per vincere il suo pudore di fanciulla, ma poi, in quella voce ferma e chiara, sentite squillare la risolutezza del suo carattere. È questo un tratto finissimo, ma Ersilia noi la vedremo raffigurata sempre con coerenza e nettezza di contorni. Tanto che lei, e non Metello, è parsa il vero personaggio positivo del romanzo. Si direbbe che essa abbia il compito della castigamatti nei confronti della pochezza morale del suo uomo, se non una volta sola lo prende a partito della sua saporosa ironia di popolana, ed esplicitamente gli dà del vanesio. Quanto incerta appare la personalità di Metello, altrettanto salde si dimostrano le doti di buon senso e di franchezza di questa Ersilia. C'è un punto in cui tale contrasto si fa specialmente evidente: è quando la donna si tortura al pensiero che lui se ne sia stato a darsi buon tempo con la ganza; ma fuga subito il sospetto con queste riflessioni: « Da un momento all'altro lo sciopero si poteva risolvere con una sconfitta, tanti sacrifici andati all'aria, un mese e mezzo di tribolazioni per nulla. E Metello, in una circostanza del genere, si dimenticava di tutto per correre dietro alle sottane dell'Idina? D'un tratto le sembrò di essere una moglie ' come ce ne sono a migliaia, che si montano la testa con delle ubbie '. Di nuovo volle credere di essersi sbagliata.... ». Eppure, ad onta dello sciopero, dei sacrifici e di tutto il resto di cui essa si rende conto tanto bene, è proprio vero che Metello è stato a spassarsela con l'Idina. Così Ersilia finisce per impersonare la cattiva coscienza di Metello, ma anche dell'autore che lo ha concepito in termini così poco credibili. Si dà il caso curioso, ma non tanto raro, di un personaggio che si rivolta e dà lezione all'autore.

Un'altra figura che lascia perplessi è quella dell'ingegnere Badolati, che dovrebbe riassumere il mondo dei padroni. È probabile che Pratolini volesse alludere, mediante lui, alla nuova classe dirigente, spregiudicata, intelligente, e fuor di paragone più accorta dei nuovi tempi della vecchia borghesia d'indole ancora semifeudale: per intenderci, a quei nuovi padroni che ebbero in Giolitti il loro interprete, e che lo statista di Dronero ricordavano da vicino nei metodi e perfino nel temperamento. Come, per l'appunto, questo Badolati. Nel quale però non si assomma con chiarezza, attraverso un'azione evidente così da non lasciar dubbi, il significato che gli si annette; per cui non si può escludere un'altra ipotesi: cioè che l'autore, più che da uno scrupolo di fedeltà storica, sia stato mosso da uno di imparzialità morale ed estetica. Deve aver temuto di cadere in quella disposizione manichea spesso, e non sempre a torto, rimproverata ai narratori neorealisti, poiché solevano mettere il bene tutto da una parte, dalla parte degli oppressi, e il male, con altrettanta indiscriminazione, dall'altra, da quella dei ricchi, dei padroni. Del resto, la medesima preoccupazione è press'a poco quella che ha influito sulla decisione di attenuare, con il risultato di pressoché vanificarli, gli aspetti positivi dello stesso Metello. Insomma Pratolini deve essersi proposto di conseguire una specie di riavvicinamento dei due campi avversi per mezzo dei due antagonisti. Ma c'è inoltre una ragione, a nostro avviso, più riposta e determinante a spiegare in specie l'incertezza di struttura su cui è basata la figura del protagonista. La chiariremo con queste acute considerazioni del Lukàcs:

Secondo un preconcetto borghese largamente diffuso, il buono, il giusto, il positivo insomma, sarebbe monotono, noioso, non suscettibile di variazioni personali. Solo gli errori, le deviazioni dalla norma, sarebbero molteplici, differenziati, personali. Questo concetto è assai radicato nella coscienza borghese. Esso dipende dal fatto che, nella società capitalistica, una persona che pensa in maniera autonoma deve necessariamente

entrare in urto con questa società e i suoi dogmi ufficiali. E a tale concezione corrispondono le contraddizioni della letteratura borghese nel tentativo di creare eroi positivi e il predominio della tendenza a individualizzare i personaggi letterari per mezzo delle loro qualità negative.[2]

Il capitalismo impone il suo spietato standard anche in ambito spirituale. Gli scrittori ancora legati all'ideologia borghese, o si fanno apologeti della norma capitalistica, o si appigliano a un disperato e sterile anarchismo, non hanno altra scelta. Pratolini propriamente non rientra in nessuna di queste due alternative: egli è nella prospettiva del rinnovamento socialista. Dobbiamo però ammettere che tale prospettiva non l'ha ancora assimilata nell'intimo: un inavvertito residuo di concezione borghese, appunto nel senso che intende Lukàcs, gli ha impedito di fare di Metello il rappresentante tipico di una delle più importanti svolte della nostra storia nazionale dopo l'unità.

* * *

Metello apriva la trilogia: *Una storia italiana*. Di recente è uscita la seconda parte: *Lo scialo* (Mondadori ed., 1960), in due foltissimi tomi di complessive millequattrocento pagine circa. Probabilmente il terzo volume s'intitolerà: *I fidanzati del Mugnone*.

Lo scialo può essere considerato come il seguito del romanzo precedente solo in questo: che esso riprende il racconto degli avvenimenti della vita italiana dal 1910, cioè dal giro d'anni, a un dipresso, in cui *Metello* aveva termine. Per il resto non c'è altra connessione: i personaggi sono del tutto diversi. Se mai un elemento più intrinseco di continuità può essere dato dal fatto che teatro degli eventi raccontati è sempre Firenze.

In quest'altra fatica Pratolini vuol mostrare come, attraverso la prima guerra mondiale, il dopoguerra e l'avvento del fascismo, fu la media e piccola borghesia a travolgere nel suo crollo morale l'intera nazione. In un'intervista a un settimanale,[3] egli si è detto appunto convinto che « la media e piccola borghesia, con le sue remore, il suo conformismo, il suo quietismo, il suo aver famiglia, la sua inestinguibile devozione per il potente, la sua ripulsa alla propria condizione popolare e la sua aspirazione a migliorare non tanto il proprio stato quanto il proprio ceto, era stata la base, l'esercito pavido ma tetragono, ottuso, timorato, calunniatore, dietro le cui domestiche baionette si era obbiettivamente poggiato il fascismo ». Che, del resto, è un'opinione non peregrina. Se il capitalismo non avesse visto il ceto medio così arrendevole verso il fascismo da fornirgli prontamente i quadri, non avrebbe potuto far leva su Mussolini e compagni. Pertanto il criterio di scelta adottato da Pratolini è giusto. E con altrettanta giustezza ha intuito la necessità di imperniare la narrazione su più figure principali, in conseguenza della varietà, del maggiore differenziarsi interno di quello strato sociale dal punto di vista, se non ideologico, certamente psicologico. Nel romanzo precedente, a ritrarre la fisionomia abbastanza univoca della classe popolare in ascesa, era sufficiente un solo esponente tipico. Ne *Lo scialo* invece i protagonisti veri e propri sono quattro o cinque. C'è poi un nutrito coro di voci minori: figure più o meno sbozzate, e certune colte appena attraverso una battuta di dialogo, un motto, un bercio. Il quadro sociale è completo: oltre ai personaggi centrali, abbiamo i rappresentanti dell'aristocrazia, della grossa borghesia, del proletariato operaio e contadino. C'è quindi il fascismo manganellatore e di tinta dannunziana con Folco Malesci soprannominato « il boia del Pignone », e il fascismo quale si presentò in un secondo tempo, quando siderurgici e zuccherieri e agrari avevano vista ormai rinsaldata la loro egemonia economica: il fascismo « pacificatore » del Sangiorgi, del Bonciani, del Neri e compagnia. Inoltre sigaraie, fiaccherai, monelli, venditori

---

[2] G. Lukàcs, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, 1953, p. 370.
[3] Vedi *L'Europeo* del 24 luglio 1960. L'intervista è a cura di C. Bo.

di piazza e via dicendo. Come si vede, si tratta di una tela dalle dimensioni imponenti; ond'è che prima di tutto ci chiediamo se l'autore sia riuscito a imprimerle movimento, ad animarla nell'assieme e nei particolari. Poi dobbiamo chiederci ancora se abbia sapunto subordinare un così vasto panorama a un principio unitario di composizione. Nel primo caso bisognerà rispondere distinguendo le parti di indiscutibile vitalità narrativa dalle altre, che purtroppo sono le più numerose, di fronte alle quali predomina un'impressione di stasi, di stagnazione.

Il titolo del libro richiama l'epigrafe messa sul frontespizio, e desunta da Montale: « La vita è questo scialo — di triti fatti, — vano più che crudele. — E la vita è più crudele che vana ». Ora, al lettore parrà sovente che Pratolini si smarrisca nel labirinto dei « triti fatti », perdendo di vista la crudeltà della vita. Così abbiamo risposto anche alla seconda domanda. In fondo però si tratta di una medesima questione, poiché un'opera le cui fila non si raccolgano in unità, non rende l'idea di qualcosa di organico: l'elemento vitale, nell'ipotesi migliore, si ritrae nel breve ambito dell'uno o dell'altro episodio, circola unicamente in questo o quel personaggio. Il che abbiamo dovuto constatare ne *Lo scialo*, dove per altro ci imbattiamo in digressioni, *excursus* di storia cittadina, sulle tradizioni, i costumi, l'indole dei fiorentini, e su altri argomenti, senza dubbio importanti ma in altra sede. Non c'è dubbio che, alle prese con tali lungagnate, neppure il più paziente dei lettori riesca a trattenere il disappunto. Qualcuna di tali parentesi, presa in sé, è avvicincente: per esempio, l'episodio dello scontro al Ponte Sospeso in cui trova la morte Giovanni Berta (designato col nome di Tarbé), lo dobbiamo, se non alla vena più alta del nostro scrittore, certo al suo vivo estro descrittivo e rappresentativo. È quanto meno un pezzo di bravura che si svolge per pagine e pagine; pure, in ultima analisi, è ancora una parentesi: è esorbitante perché non collegato intimamente con la vicenda di nessuna delle figure centrali del romanzo. Non importa che tra i protagonisti di questo episodio ci sia Folco Malesci, quando al carattere di costui non ne viene alcuna ulteriore precisazione. Il destino di questo personaggio non incontra in tale occasione nessuna svolta decisiva che giustifichi un così lungo indugio da parte dell'autore. A un requisito di necessità corrisponde invece la scena della rivolta di Scandicci, in quanto segna lo spezzarsi dell'ultima resistenza interiore di Nini Batignani. Rinunciamo però a chiederci se tale connessione non dovesse venir posta in maggiore evidenza, in forza di una rappresentazione più serrata e drammatica.

Probabilmente anche nel fare eccessiva parte ai « triti fatti », Pratolini ha ritenuto di procedere sulle orme dei suoi cronisti del Trecento. E sarà vero che ad essi, come egli dice sempre nella menzionata intervista, deve « suoni, aria, conforto, spinta », ma non crediamo possa pretendere di desumere molto di più dal loro esempio: un metodo narrativo è sempre la conseguenza di un modo di porsi di fronte alla vita. E qui converrà non insistere su un argomento che infastidirebbe con la sua ovvietà.

Il problema di fronte al quale Pratolini si trovava, in riguardo a *Lo scialo*, possiamo dirlo uguale e contrario a quello che aveva dovuto porsi per *Metello*. Questa volta si trattava di dar risalto a degli eroi negativi, al che gli sarebbe abbisognata ugualmente una prospettiva non incerta; in base alla quale operare i necessari tagli, e, diradando una materia così folta, organizzarla, graduarla. Al contrario, egli sembra aver scelto, di massima, una sorta di equidistanza: di qui deriva la sensazione complessiva di un flusso verbale privo di mordente. È sintomatico il disinvolto ricorso al monologo interiore: c'è un personaggio che ne svolge di lunghissimi ogni volta che compare sulla scena. La quale scena poi consiste, di preferenza, nel regolamentare *water-closet*, o, fiorentinescamente, *licitte*. Che il nostro scrittore abbia voluto prendere partito contro il dilagare del mito dell'oggettività? Ma, notoriamente, gli estremi si toccano: l'esasperato soggettivismo implicito nell'uso del monologo interiore alla fine coincide con l'esasperato oggettivismo del racconto cosiddetto visivo. Nell'uno come nell'altro caso si rinuncia all'adozione di una prospettiva: si ricade, in altri termini, nel punto di vista borghese e decadente. Siamo di nuovo alla constatazione che abbiamo dovuto fare analizzando *Me-*

tello. Eppure, nonostante tutto, *Lo scialo*, a nostro giudizio, mostra un Pratolini più innanzi sulla via del realismo, quando si abbia presente Ninì, la figura di gran lunga la più persuasiva del romanzo. Ma procediamo con ordine.

* * *

Il nostro novello Bloom è Giovanni Corsini. Questi ha sposato Nella, la figlia del vecchio Vegni, un onesto orafo che in gioventù aveva simpatizzato con gli anarchici: un esemplare del sano costume piccolo-borghese prima dell'incattivire dei tempi. Il Corsini è stato in guerra, al ritorno prende parte alle elezioni come candidato nella lista socialista. Non ottiene successo, ma ciò non toglie che i fascisti, venuto il momento, si ricordino di lui: infatti gli leveranno quell'impiego nelle ferrovie che, dopo aver fatto mestieri oscuri, era riuscito a procurarsi a furia di buona volontà. L'epurazione però equivale, almeno in un primo momento, alla sua fortuna, perché, con l'appoggio interessato di un losco ex-collega d'ufficio, egli arricchirà con il commercio di ferro vecchio. Ma di lì incomincia anche la degradazione morale sua e di sua moglie, sempre più giù fino all'infima vergogna. Loro amici sono Ninì Batignani e suo marito Adamo: un ex-garzone, costui, della mesticheria del padre di Ninì, la quale si è indotta a sposarlo, a ricompensa di una devozione e fedeltà quasi animale per lei, quando ha visto infranto, a seguito di una violenta delusione d'amore, il sogno a lungo accarezzato di entrare nel mondo dell'aristocrazia. È una sconfitta che lascia un marchio incancellabile nel suo carattere, e invano cerca di stordirsi, ostinandosi, isterica viragine, nell'attivismo interventista e poi fascista, dopo essere anche stata crocerossina in guerra. Il catastrofico senso di frustrazione che si porta dietro farà di lei un'invertita. E qui altre delusioni ancora, patite una prima volta per colpa di Fru, una turpe contadinella della sua tenuta di Vingone, e un'altra volta ad opera della stessa Nella. Quando Ninì scopre costei amante di Folco Malesci, non esita ad uccidere l'antico camerata: di lì a qualche tempo, ormai in preda alla follia, si ammazza lei pure.

Di Giovanni Corsini già abbiamo fatto cenno: è un personaggio sbagliato perché statico. L'errore di Pratolini in riguardo a lui è di aver creduto di poter riassumere l'inconsistenza morale della piccola borghesia, la facile acquiescenza e complicità col fascismo, servendosi di una figura mediocre. Un uomo come il Corsini, arreso già in partenza, per così dire, non poteva assurgere all'altezza di un carattere tipico. Se ci è consentito di ricorrere ancora a un insegnamento del Lukàcs, ecco quello che egli osserva circa il preconcetto, di marca naturalista, di voler foggiare i personaggi a immagine e somiglianza dell'uomo medio: « Fare di ciò che è possibile nella realtà quotidiana la norma del realismo, implica.... necessariamente una rinuncia a rappresentare i contrasti sociali nella loro forma pienamente sviluppata ». E soggiunge che un simile procedimento « finisce per immeschinire la stessa realtà quotidiana, avendo per logica conseguenza che non si considerino temi tipici e adatti quei rari casi della realtà quotidiana in cui emergono i grandi contrasti, bensì la forma più quotidiana che presenta la quotidianità stessa: la media ».[4] La realtà del capitalismo-fascismo non coincide con un solo suo aspetto, cioè con quell'aspetto al quale l'autore sembra volerla ridurre con la figura di Corsini: la realtà non è mai immobile, a senso unico, ma dinamica, dialettica; perciò il personaggio che deve rispecchiarla, deve riflettere altresì il complesso delle forze in essa contrastanti, altrimenti ne verrà fuori un'immagine astratta. Corsini, in definitiva, appare di una convenzionalità non minore di quella, in parte voluta di proposito, di certe figure secondarie: per esempio i Bigazzi, che risultano esemplati secondo maniera, e si tratti pure di una maniera peculiare all'autore (Marione Bigazzi non ricorda un poco

[4] G. Lukàcs, *Il marxismo e la critica letteraria* cit., pp. 350-51.

Maciste delle *Cronache*?). E poi, diciamo la verità, questo Corsini, così inetto, sfiaccolato, non c'è rischio che riabiliti per contrasto lo stesso fascismo?

Convince assai di più la vicenda di Nella, per lo meno finché, caduta nelle grinfie del Malesci, non s'incammina, invero troppo precipitosamente, verso la perdizione. Da quel momento essa diventa poco o punto riconducibile alla fisionomia che dovrebbero conferirle le esperienze precedenti. Lo scrittore ha cercato di porre una premessa con l'episodio del ballo con Gavagnini (per la storia, il sindacalista Lavagnini poi trucidato dai fascisti); ma quell'impulso di desiderio a stento represso sta come un motivo indiziario troppo debole, chi debba dedurne che la donna addirittura covi il diavolo in corpo. È vero che il narratore odierno, rispetto ai modelli del realismo ottocentesco, dispone delle scoperte della psicanalisi e degli altri mezzi della cosiddetta psicologia abissale, ed è giusto che se ne serva ad approfondire la struttura del personaggio; ma l'operazione di sintesi implica pur sempre che tenga in conto prevalente il dato della razionalità, della coscienza. Nella, in ogni caso, rimane una figura notevole.

Ma Nini Batignani, essa è finalmente una figura del tutto compiuta. La natura, l'educazione ricevuta, le vicissitudini incontrate, i falsi miti di cui si pasce, rappresentano i molteplici coefficienti del suo destino. In Nini assume chiara evidenza la tragica consapevolezza delle contraddizioni tra le quali si dibatte: il marcio che le dilaga intorno sinceramente la disgusta, eppure ne è sommersa; giunge a odiare i fascisti, mentre si fa strada in lei sempre più sensibilmente un vincolo d'affetto per i suoi contadini, dei quali alcuni cadranno sotto il piombo di quelli durante l'eroica difesa di Scandicci. Sapremo in ultimo che Nini manda fiori sulla tomba di Bixio Falorni, il principale animatore della rivolta. Naturalmente, non è che essa sposi, sia pure solo idealmente, la causa giusta: in lei ci sono solo dei barlumi in tal senso; a renderla poeticamente viva è la sua umanità lacerata.

Gli uni e gli altri scatenati. Neanche Sandro è nel giusto, nessuno. L'ignoranza dei miei contadini, la violenza dei sicari della Salimbeni, o degli uomini come Folco che nascondono sotto la maschera di eroi il loro volto di assassini, conducono alle stesse crudeltà e perfidie e sozzure che i ragionamenti di Sandro, mentre le giudicano, le consentono. L'obbiettività, la comprensione, la libertà, la giustizia! E poi, alla resa dei conti, cosa c'è da fare? *Oh non lo so!* Forse rimanere alla finestra?... Oppure esporsi inermi, impavidi, al martirio.

Così leggiamo nel suo diario: anche in altre pagine ritroviamo questo eloquentissimo farnetico. Il pervertimento e il suicidio di Nini non sono semplicemente dei simboli, ma rappresentano in concreto l'epilogo tragico di un destino individuale, e, appunto in base a tale carattere di concretezza, riassumono altresì il senso di una condizione generale.

Quanto ad Adamo Maestri e allo stesso Folco, non possiamo dire che essi vengano congruamente analizzati: i tratti che contraddistinguono Folco sono colti da uno sguardo che si astiene dal penetrare nell'intimo.

Se mai un cenno più ampio merita Fernando, il figlio dei Corsini, con il suo dramma di ragazzo che cresce in un ambiente sempre più teso, e che sente con angoscia farglisi intorno il vuoto, proprio quando più gli necessiterebbe il caldo degli affetti familiari: cosicché si ritroverà immesso con violenza nella vita. Pratolini ha rivelato che in Fernando c'è una parte di se stesso. Lo si avverte dal tono, almeno in principio, poi, dato il diverso carattere del contesto, probabilmente ha voluto evitare l'antica poetica memorialistico-elegiaca. Non si dice che non avesse ragione, però la storia di questo ragazzo viene anch'essa alquanto sopraffatta e conformata alla prolissità dominante nel romanzo.

PIERO DE TOMMASO

IL « MEGLIO » DI MARIO PUCCINI

L'editore Ceschina ha di recente pubblicato in un grosso volume tutti i migliori racconti di Mario Puccini: racconti — o « romanzi brevi » — che lo scrittore marchigiano aveva in gran parte stampati in altre epoche e con diverse stesure — durante cioè l'attività letteraria che si svolse per un arco ininterrotto di cinquant'anni. Due dei racconti ora pubblicati sono del tutto inediti, e uno di essi, *Scoperta del tempo*, dà il titolo alla raccolta.

Il volume offre un quadro preciso e sostanzialmente esauriente dell'arte narrativa di Mario Puccini, il cui impegno letterario fu sempre sentito come mezzo di partecipazione alla vita del suo tempo — sempre rispondente cioè al suo impegno di uomo legato *tout court* alla realtà che scrutò e rappresentò con assoluta sincerità morale ed artistica. In lui, lo scrittore e l'uomo si fusero completamente: la sua produzione letteraria rispecchiò il suo *iter* spirituale, la sua fervida adesione alla realtà quotidiana (adesione che fu sempre consapevolezza critica e fiducia nelle « ragioni narrative » in senso assoluto, al di fuori — anzi contro — ogni estetismo). Narratore profondamente realista, rifiutò ogni chiusura ideologica e ritenne che il compito del romanziere fosse di partecipare alla realtà sociale, di analizzarla a fondo e di ritrarla con assoluta fedeltà « storica », senza annullare l'autonomia dei personaggi e dei rapporti tra personaggi. Tutte le sue opere, dalle prime *Novelle semplici* agli ultimi racconti, sono una conferma del suo rigoroso (e sofferto) impegno artistico.

Puccini avversò sempre la letteratura memoriale e liricizzante, l'intimismo fine a sé stesso, il virtuosismo letterario (fu uno degli scrittori più *antidannunziani* del suo tempo); contro la rettorica idealista e la letteratura d'evasione — quella che Rea ha definito la « letteratura del cinismo » — esaltò l'assoluta sincerità artistica, il realismo critico, l'interiorità. Ai casi e alla psicologia eccezionali, oppose il « quotidiano »; al formalismo, l'impegno morale e l'immediatezza di linguaggio. Era troppo legato alla vita degli uomini per non respingere ogni considerazione meramente letteraria, estetica della realtà: a questa preferì sempre l'arte e la cultura come *engagement* umano, come coscienza storica e dialettica della realtà.

Scoperta del tempo, che ha tutto il carattere di una composizione antologica (comprende difatti i racconti migliori di Puccini; il primo, *La verità*, risale al 1916; l'ultimo, *Due nemici*, reca la data del 1954) ci dà la conferma della sua coerenza artistica, della sua fiducia nei valori « etici » dell'arte. La scelta è stata fatta dallo stesso autore, poco prima della scomparsa, ed è stata una scelta severa, con la quale egli mirava a fornire una testimonianza « particolare » e « abbastanza probativa » della sua presenza e del suo passaggio nella vita letteraria di questo ultimo cinquantennio. Il volume comprende in tutto tredici racconti, alcuni dei quali (come « Lucciariello », « Novant'anni », « Gli amanti di Claudina », « Il miracolo », « Il sasso ») sono senz'altro da annoverarsi tra i più belli della produzione narrativa italiana degli ultimi decenni.

Pochi scrittori sono autenticamente *narratori* come Mario Puccini. Quasi tutti i suoi personaggi sono uomini semplici, desunti dalla vita di ogni giorno; ma egli li analizza a fondo, cogliendo ogni tratto del loro carattere, ogni più piccola particella della loro intensa dialettica interna. (E se l'analisi è distaccata, non è però mai fredda, distante, « disinteressata »; è obiettiva quel tanto che basti a dare alle figure una vita propria, inconfondibile). Pur essendo dei « vinti », i personaggi pucciniani rispetto alla vita non soggiacciono mai alla tristezza rassegnata o all'indifferenza; sono all'opposto dei « sensuali » (donde il titolo di uno dei suoi libri migliori, *Gli ultimi sensuali*). La loro è peraltro una sensualità tutta spirituale, accesa e generosa: una sensualità che è vitalità interiore.

Puccini si avvale assai frequentemente del monologo interiore: ma tale impianto psicologico, benché rischioso, non gli impedisce di « catturare » la realtà nella sua interezza. Egli non ci dà soltanto la « trascrizione » del dramma intimo dei personaggi, ma ritrae oggettivamente ambienti, rapporti, vicende, paesaggi. Personaggi e situazioni hanno cioè un preciso sfondo sociale e geografico. Narratore antiletterario per eccellenza, non intellettualizza mai il suo mondo: ci fornisce di esso un'immagine realistica *tout court*, senza mai cadere nel naturalismo.

Leggendo la sua prosa, si ha dapprima l'impressione che essa sia troppo asciutta, troppo disarticolata, inamabile: ci si accorge poi che è viva, armoniosa, ricca di toni e di colore. Senza dubbio, la sua è una sintassi particolare, che rompe con gli schemi tradizionali del « bello scrivere »: è uno stile più parlato che scritto, « intuitivo », straordinariamente espressivo; il periodare nervoso, aguzzo, come frantumato aderisce sempre al contenuto: la parola si annulla per così dire nella sostanza delle cose narrate e « registra » come un sismografo i moti più intimi dei personaggi, i loro sentimenti e le loro sensazioni più riposte. È uno stile che rispecchia con assoluta fedeltà il temperamento del narratore, esprimendone l'urgenza di penetrare a fondo uomini e cose.

Non di rado, nel tessuto della scrittura si innesta il dialetto; ma non vi è mai una trasposizione intellettualistica della parlata popolare. Le voci dialettali al contrario arricchiscono e ravvivano il tessuto espressivo, poiché vi entrano dal di dentro, « dalla necessità lirica dell'immagine che si fa parola nella comunicazione letteraria ».[1]

La pubblicazione di questa raccolta del « meglio » di Mario Puccini assume un'importanza particolare in un momento così critico per la nostra letteratura (in un momento, cioè, in cui assistiamo ad una « reprise des hostilités » da parte della letteratura disimpegnata: di una letteratura disancorata dai problemi etico-sociali, negatrice della « storicità » della realtà artistica), e ci duole che i critici non l'abbiano accolta con la dovuta attenzione. *Scoperta del tempo* è un libro che, indipendentemente dal suo valore artistico (per altro notevole!) si allinea validamente tra quelli che testimoniano un preciso e fervido impegno verso la realtà. I tentativi degli scrittori più *engagés* rivelano purtroppo l'incapacità di questi di inserirsi nella realtà che li circonda e di coglierla in profondità; gli strumenti di cui dispongono sono ancora insufficienti; e proprio per questo i risultati artistici di Mario Puccini ci sembrano particolarmente interessanti, pur nei loro limiti: sono una riprova di come si possa procedere ad una rappresentazione *oggettiva* della realtà umana e sociale, e non di meno poetica.

PAOLO PALLOTTA

---

[1] U. MARVARDI, *La Fiera letteraria*, 18 ottobre 1959.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

LETTERATURA AULICA E LETTERATURA DIALETTALE

(Risposte ad alcuni lettori di « Vie nuove »)

Le domande che mi sono rivolte e su Giovanni Verga e su Salvatore Di Giacomo e su la poesia di Carlo Porta e di Gioachino Belli, in fondo possono richiamarsi ad un problema unico. In Italia perdura ancora in molti intelletti scolastici e piccolo-borghesi il gusto di una letteratura di carattere aulico, mentre è evidente che a incominciare dal Seicento la letteratura aulico-accademica è stata fortemente scossa nel suo predominio durato possiamo dire fino a tutto il Cinquecento, cioè fino a Torquato Tasso. Difatti nel Seicento si parla di una letteratura dialettale, quella di Giambattista Basile, dello Sgruttendio e del Cortese; si parla della letteratura pavana e particolarmente del Ruzzante e ci si richiama anche all'esempio della *Venexiana* scritta in dialetto veneziano e al tempo stesso in dialetto bergamasco. Carlo Goldoni è stato lo scrittore che ha portato al suo termine ultimo la letteratura nazionale veneziana.

Egli è stato uno scrittore trilinguistico perché ha scritto in toscano, in veneziano e in francese, ma effettivamente il suo è un linguaggio unico ed è linguaggio sempre infuso di venezianità. Venezia era uno stato, una nazione era il Regno di Napoli. Ora, perché Giovanni Verga è quel grande scrittore da tutti acclamato e riconosciuto per tale? Giovanni Verga è stato il più coraggioso e geniale scrittore che nella seconda metà dell'Ottocento abbia ripreso la tradizione della letteratura dialettale. Egli non scrisse in dialetto siciliano, ma in una lingua sua che possiamo dire platonicamente siciliana: cioè egli creò un linguaggio, quale poteva nascere dagli stessi suoi personaggi se essi fossero stati capaci di riflettere artisticamente su sé stessi. Da ciò la singolarità del Verga, il quale non tanto si riattacca a Zola come pensarono alcuni critici grossi al suo apparire, ma si riattacca a questa tradizione ormai non più aulica ma *parlata* che già in Italia si era iniziata fin dal Seicento. Giovanni Meli per il dialetto siciliano nel Settecento; Carlo Porta per il dialetto milanese sul finire del Settecento e i primi dell'Ottocento; Carlo Goldoni nel pieno Settecento, dalla prima alla seconda metà di quel secolo; e infine lo stesso Gioachino Belli, che non è nato così *ex abrupto*, ma è nato da una tradizione dialettale romanesca che c'era stata nei secoli precedenti. Lo stesso Alessandro Manzoni, che risciacquò i panni in Arno, è molto più ambrosiano di quello che non si pensi; vi sono le parlate dei personaggi più elementari (tipica per esempio la parlata del barrocciaio che accompagna Lucia e Agnese al convento di Monza, che ha tutta l'inflessione della sintassi popolaresca senza gerarchia ordinata di proposizioni, perché esse si aggiungono l'una all'altra affollate sullo stesso piano, principali e secondarie, e legate ingenuamente da quelle frequentissime e numerose *e*). Ci era già dunque un grande esempio, quello del Manzoni il quale in fondo, dopo avere compiuto il suo capolavoro, aveva condannato i componimenti mescolati d'invenzione e di realtà storica, soltanto perché avvertiva l'urgenza e la necessità di uno sviluppo integrale di questa logica del realismo che era nell'aria.

Il lettore mi domanderà: e Foscolo, Leopardi e prima ancora Alfieri e poi ultimo Carducci? Allora costoro hanno deviato dalla tradizione più genuina della letteratura

italiana? La verità è che coesistono insieme la tradizione per così dire apollinea degli Alfieri, dei Foscolo, dei Leopardi e dei Carducci, e la tradizione che potremmo chiamare democratica della letteratura italiana. Coesistono, ma non si fanno guerra l'una con l'altra, come ai tempi di Dante e del Boccaccio poteva coesistere la tradizione della lingua cortigiana, aulica e cardinale, e anche un'inclinazione verso alcune forme che possiamo dire, all'ingrosso, o dialettali o allogene. Dante riconosceva cittadinanza nella « Romania » (il complesso dei paesi che avevano di più sentito l'influenza della civiltà di Roma) alla lingua provenzale e alla lingua francese, non già come lingue parlate da popoli diversi, ma come la stessa lingua pronunciata diversamente. E il Boccaccio, nelle sue novelle, lasciò un usciolino aperto per alcune battute, mettiamo, di carattere veneziano, come nella novella di Salabaetto e nella stessa novella di frate Alberto e dell'agnolo Gabriello, dove lo scrittore indulge alla parlata veneta, come alla parlata siciliana indulge nella novella di Salabaetto e della Biancofiore « ciciliana ». C'è una forma di realismo idiomatico un po' immanente in tutto il corso della letteratura italiana ed è tipico anche l'esempio di Cecco Angiolieri, che in un sonetto introduce le parlate del pistoiese, del lucchese, del romano e del pisano, divertendosi a questo gioco di differenze.

Bisogna evitare di pensare che il dialetto sia una forma inferiore e che risponda ad una fase più arretrata di civiltà; esso se mai corrisponde ad una fase più elementare e, nel caso dell'Italia, ad una situazione autonoma dei singoli stati della penisola. Ecco perché noi abbiamo potuto concludere altrove che Salvatore Di Giacomo è il più grande poeta del Reame di Napoli; ma bisogna essere cauti e non credere che la letteratura dialettale perché dilettale sia la più vicina al popolo e quindi, marxisticamente la più plausibile, poiché il popolarismo progressivo non è e non può essere soltanto prerogativa di dialetti, altrimenti si scivola nel più opaco materialismo. Lo spirito progressivo preferisce la polilalia (cioè la molteplicità delle lingue) e diremo, con una immagine del del Manzoni, « l'arabo, il parto, il siro in suo sermon l'udì ».

Nessun scrittore moderno è sfuggito a questa influenza del dialetto sulla propria arte. È significativo che D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro dialetteggiano nelle loro opere, non solo il primo nelle *Novelle della Pescara* ma anche in qualcuno dei romanzi, come, per esempio, *Il trionfo della morte*; e il Pascoli fece suo non soltanto il dialetto romagnolo caro a Zvanì, ma anche il dialetto garfagnino, di Castelvecchio di Barga; il Fogazzaro poi indulse molto volentieri al dialetto vicentino e a quello comasco nei suoi romanzi. Bisogna dire che proprio il Verga, che era l'audace innovatore di questa tecnica narrativa, dopo l'esempio di *Nedda*, che è del 1874, e dopo *Cavalleria rusticana*, che è del 1880, si astenne dal riprodurre materialisticamente le parole del dialetto siciliano e scrisse sempre in quel linguaggio inimitabile, in cui platonicamente è adombrata la lingua degli stessi personaggi che agiscono nei suoi racconti.

Bisogna quindi evitare, in tutti i casi, le asserzioni di carattere generale; oggi si scrive il romanesco della periferia di Roma, e si parla il romanesco in molti films, e bisogna ricordare a molti scrittori che questa può essere anche una forma di pigrizia e un vivere di rendita. Noi non abbiamo mai amato, per esempio, Giuseppe Giusti, quando nel suo epistolario ci dà una larga esemplificazione di riboboli toscani; in tal senso il dialetto allora diventa non spirito di progresso, ma conservatorismo retrivo.

LUIGI RUSSO

IN MARGINE A UN PREMIO LETTERARIO

Un premio letterario, quando capiti una buona annata, ed ancor più se sia, come lo è ora il « Pozzale », per due anni, diventa una rassegna pressoché completa delle diverse tendenze letterarie, e non solo delle più recenti, delle più attuali e sollecitanti, ma proprio di tutte; inquantoché il novizio non è sempre aggiornato, decisamente

innestato nel più sicuro filone, nel dibattito più attuale della letteratura; ma molte volte riprende e ripete, per lo più ingenuamente, un'atmosfera o motivi anche i più scontati, anche proprio quelli dai quali ormai è impossibile trarre una nuova possibilità, ravvivare di stimoli presenti. In tal senso questi due ultimi anni, a partire dall'estate del 1958, ci hanno offerto non solo un notevole numero di opere narrative di principianti, ma anche, da un punto di vista qualitativo, parecchi volumi ai quali il premio avrebbe potuto essere assegnato indifferentemente, ove i membri della giuria non si fossero proposti di dare alla loro segnalazione proprio un valore indicativo, di suggerimento e proposta, al di sopra, ma non al di fuori, di una determinazione di valore.

Ed ecco che idealmente, senza tener conto dell'età dei loro autori, che non sempre è determinante, noi possiamo disporre i volumi di romanzi o di novelle di questi due ultimi anni in un ordine che corrisponde ad una evoluzione, e, per certi versi, ad una maturazione, non tanto per il risultato ch'essi raggiungono, quanto per la problematica ch'essi affrontano, per gli interrogativi che si propongono ed ai quali tentano di rispondere.

Anzitutto si deve riconoscere che, nella prosa narrativa italiana, si è raggiunta ormai una sicurezza di espressione, una dignitosa e piana capacità stilistica, una base di linguaggio comune, per cui le forzature, le rotture, le stonature non indicano una incapacità, una goffaggine immatura dello scrittore, ma perlopiù una volontà di ravvivare o di forzare un'espressione che già, nella sua scontata sicurezza, gli può parere smorta, indifferente. In ogni modo chi scrive male è davvero uno sprovveduto, ogni eredità di uno stile bozzettistico o di autocommiserazione sentimentale di ascendenza ottocentista, si rivela di un subito con caratteri di una stantia inattualità, ben evidenti sulla pagina, alla prima lettura. La vera letteratura, la narrativa d'oggi comincia al di qua di questa.

Ed evidentemente al linguaggio, alla scrittura, corrisponde un mondo morale, un atteggiamento di fronte alla vita, una umana filosofia. In base alla testimonianza di questi recenti volumi, suffragata da tutta una letteratura, da tutta un'esperienza che li precedono, noi possiamo affermare che oggi esiste un sottofondo costante della nostra narrativa, cui il giovane principiante si può adeguare, senza che questa sua accettazione di un tono, di una norma significhi abdicazione, ma che risponde alla nostra realtà quotidiana, alle condizioni della nostra società, del nostro momento storico. È questo un modo narrativo di una certa spregiudicatezza, lontano appunto da quelle due tendenze, — il più abbandonato e languido sentimentalismo crepuscolare ed il più esasperato e grossolano bozzettismo, — che sono l'ultima e più sfibrata eredità dell'Ottocento. Che esso si rivolga ad ambiente contadino, o cittadino, che abbia per protagonisti fanciulli o adolescenti, o persone mature, i fatti, la realtà gli appaiono in un certo senso come dati, scontati, quasi irrimediabilmente. Però esso perlopiù non accondiscende a moti esasperati, a reazioni concitate, ma punta su di una freddezza un po' amara; non si nasconde pecche, deficenze, decadenze, miserie dell'uomo; ma al tempo stesso esse gli sembrano quasi inevitabili, le dà per scontate; alieno però da una distratta freddezza, inclina ad una sottintesa pietà, la rassegnazione e l'impotenza gli si colorano di un appena accennato patetismo; ma la vena della commozione è trattenuta, di essa si diffida, al più si giunge ad un accenno di elegia: ed è già implicito in questo stoicismo amareggiato un senso di limite, una coscienza spesso precisa di una insoddisfatta attesa.

Evidentemente un simile atteggiamento ammette diverse sfumature: e può essere l'indagine amara e puntuale di una società, di un costume, cui non si lascia scampo e possibilità di salvezza, ma che da sé risulta pur pacatamente condannata, come nella attenta ed incisiva *Festa di laurea* di Saviane; e può essere il ricalco di moduli di Moravia, con appena in più uno scatto di insofferenza, di sottintesa rivolta morale, come in *Due storie di donne* di Cristofanelli; e può essere la rievocazione sul filo della memoria di tutta un'infanzia, in cui però la nostalgia sfiora certo accondiscendente patetismo, come nel *Viaggio col padre* di Castellaneta; e può essere la narrazione sciolta e rapida,

che sfiora modi di letteratura corrente, amena, ma sempre sostenuta su di un piano di dignità, come in *Perché mia moglie* della Ravaioli; o è un narrare più intenso, più mosso, con la ricerca di uno svolgimento a parabola, in cui la sconfitta, la decadenza, l'angustia risultino drammatizzate e si arricchiscano di moti interni, di nostalgie e di attese, come in *La notte dei mascheri* della Salvago Raggi; oppure infine l'appassionata ed efficace resa di un'atmosfera, attraverso le cose consuete, i fatti quotidiani, una pur meschina vicenda, che però arrivano a puntualizzare ed a far risaltare un amaro destino, la sconsolata ricerca di una certezza, comunque di un appiglio a ritrovare fiducia in se stessi, come in *Una prigione di nebbia* di Spalletti.

Si tratta, ripeto, di una letteratura perlopiù dignitosa, in cui spesso l'impegno, l'accanimento indicano una sicura vocazione, come soprattutto in Saviane, od in cui la continua attenzione, l'accumularsi dei particolari, dei gesti e dei movimenti rivelano la dolorosa incidenza di un'esperienza sofferta, di un rovello non tacitato, come in Spalletti; però, almeno per ora, — se sia possibile da un primo libro già definire degli scrittori, porre cioè loro un limite preciso — una tale narrativa si situa in un paesaggio scontato, immutabile; infine risulta una letteratura sottomessa ad un destino soverchiante; ch'essa controlla, ch'essa anche tenta, ch'essa scandaglia, e a cui non accondiscende, ma al quale non sa o non può sottrarsi. Si tratta insomma di una convivenza costretta ma che costituisce la sola possibilità di vita; illusioni di una mutazione, di un sovvertimento non sono lecite; si cadrebbe nella ipocrisia; e proprio in questa desolazione risiede perlopiù la dignità di questi scrittori.

Ma una simile letteratura, una simile considerazione della vita e della realtà nutrono in sé anche diverse variazioni, più attente e problematiche, a cercare, a presentire un superamento di esse; così ad esempio, soprattutto Renzo Rosso, con *L'adescamento*, porta la sua indagine su momenti particolarmente tesi, in cui si rivelano il limite e l'equivoco della storia, del costume; e su questa giuntura fa leva, tende a scardinarne le componenti; la sua penetrazione mette in dubbio tutto un ordinamento, non solo per la sua illogicità, per la sua greve prepotenza, non solo insomma con un atto di accusa; ma con ben più sottile e valida insidia: la constatazione, l'esemplazione del cedimento di questa realtà, di questo costume, della loro impotenza di fronte ad una nuova spinta, della loro storica insufficenza. Per ora proprio la spregiudicatezza, l'estrema coscienza di aver colto un punto limite lo arrestano, gli impediscono un successivo svincolamento, un superamento di quella realtà; ma già si impongono al lettore come una necessaria proposta; già il mondo che esce dai suoi racconti è un mondo agitato e sconvolto, la cui prepotenza non costringe se non per un nostro errore di prospettiva, per una nostra mancanza di coraggio.

In altro senso, e con tono di minore impegno e talvolta di maggiore freschezza, anche Mario Picchi in *Roma di giorno* coglie le cose, gli oggetti, le persone in un momento di abbandono, di possibile dimenticanza; riesce talvolta a sfuggire al meccanismo scontato della vita; la spregiudicatezza in lui si nutre ancora di curiosità, incide sulle cose, sugli avvenimenti, con l'esigenza di rompere una crosta; e l'avventura quotidiana è ammessa, l'incontro che può testimoniare, al di fuori delle convenzioni e degli equivoci, una diversa possibilità, di un più autentico costume.

Pure Beatrice Solinas Donghi parrebbe aver trovato la via ad un riscatto della realtà, tra il gioco della memoria e l'abbandono alle brevi, piccole aperture di un ambito intimo, famigliare, in un'inquietudine prolungata dell'adolescenza; ma, in fondo, questa capacità di rifugio, questa capacità di concludersi in un suo mondo tutto venato di brevi sussulti, di trepidazioni e di inquietudini appena accennate non sfuggono ad un che di morbido, ad un fondamentale compiacimento, ad una evasività di chi sempre sottintende un più doloroso contatto con la vita, ma vuole sfuggirvi, nasconderlo a se stesso, proporsi una zona da cui il più grave impegno sia escluso, o meglio eluso. Una simile narrativa, pur nel suo equilibrio, nei suoi precisi risultati, finisce oggi con l'essere scontata, come se la scrittrice continuamente vietasse a se stessa ogni passo, ogni uscita fuori di quella che è una sua sicura ed accettata convenzione.

Nell'immediato dopoguerra, la nuova narrativa, compresa vagamente sotto l'insegna del neorealismo, fece irruzione nel campo appena sommosso della nostra letteratura soprattutto con volumi di testimonianza, di diario, di autobiografia immediata, ed avemmo tutta una varia documentazione di quello che era stato l'orrore della guerra, sui vari fronti, nei campi di concentramento e nelle carceri, perlopiù intonata ad un elevato livello morale, ad una ricerca di dire la verità, di ridare un momento drammatico, che postulavano una nuova coscienza ed una nuova risoluzione. Ora, in quasi tutti quei volumi, era facile distinguere o un tono di sconsolata, se non rassegnata, amarezza, — come se essi nascessero da un'esperienza negativa che non portava in sé i germi del rinnovamento; come se le cose, la realtà, la società, anche dopo quel sussulto, quel crollo, quel parossismo dell'irragionevole stessero già risistemandosi nello stesso senso che ad essi aveva preluso e che li aveva preparati, — oppure ecco che, improvvisamente, da una pagina, da un episodio, quasi in contrasto con l'ambiente e la narrazione, proprio con quella che avrebbe dovuto essere la necessaria atmosfera di simili esperienze; ecco che balzavano, irrecusabili e prepotenti, una vitalità, una volontà di vita, un senso dell'avventura, della possibilità, nonostante tutto, — addirittura, per un certo verso, contro ogni ragione, — di una reale felicità o almeno di un momento di felicità, che, in modo azzardoso, veniva offerto dalle cose stesse. Quel crollo, quel parossismo, attraverso tali momenti, — perché quasi nessun libro poté essere interamente intonato a tale modo, — appaiono aver liberato improvvisamente l'uomo da tutta un'atmosfera di ipocrisia, di convenzioni, averlo quasi animalescamente restituito ad un suo senso concreto e vivo delle cose, — e questa ci sembra essere stata una conquista che vale più di qualunque altra, e che autorizza ogni disordine, quasi ogni disagio, se non ogni sofferenza, perché attraverso essa si sono riconquistate una autenticità umana, e soprattutto una concreta speranza nel futuro.

Ecco quindi che questa narrativa di testimonianza di un subito pose le premesse del nuovo realismo nei due sensi che sono necessari per ogni rinnovamento: da un lato, dai fatti spietatamente e spregiudicatamente contemplati nasceva la condanna di tutto un mondo, quel mondo che aveva portato ad essi; dall'altro, oltre questa condanna, oltre questa presa di coscienza, si coglieva una fonda, autentica possibilità di disponibilità, anzi di improvvisazione, nel senso migliore della parola, la convinzione che sempre all'uomo è dato scegliersi la propria via, risentirsi nuovo, sovvertire quanto sinora lo imprigionò ed avvilì.

Anche la giovane narrativa d'oggi risente di queste due posizioni, e s'avvicina all'una od all'altra. E dobbiamo dire che proprio la letteratura di testimonianza, quella che si riferisce a fatti del periodo di guerra, od anche successivamente, a questo nostro di pace, con maggiore immediatezza, meno filtrata attraverso un ripensamento letterario, è quella che offre maggiori suggerimenti, che appare più ricca di stimoli ed inviti; come se le giovasse, più che una riflessione, più che una considerazione sull'attuale momento storico, più che un giudizio complessivo sul nostro tempo presente, la capacità di sorprendere e sottolineare in esso quei movimenti, quegli spiragli che possono essere indicativi, da una parte di un'esigenza, dall'altra di una possibilità. E soprattutto una decisa ed immediata aderenza alla vita, alle cose ed ai fatti di ogni giorno. Insomma oggi ancora, evidentemente, la speranza di una salvezza, di un rinnovamento, non nascono in noi e negli scrittori giovani da una considerazione generale delle condizioni del nostro tempo, della nostra società, del suo costume; ma appunto da quanto esce e si oppone e violenta questa società e questo costume; quindi da ciò che è momentaneo e particolare.

Ed ecco noi potremmo prendere indifferentemente *Le svedesi* di Ambrogi, o *Salvo il battesimo* di Dramis, o *Incontri d'estate* di Riva, o addirittura *Le italiane furiose* di Paolella e *Bocca di mangione* di Cateni, e quello che attrarrà la nostra attenzione, che ci permetterà di correre di pagina in pagina, sino alla fine del volume, sarà non tanto una facilità di improvvisazione descrittiva, non la gracilità della vicenda, non talvolta anche l'enfasi che ci riporterebbe ad un bozzettismo fine Ottocento; ma l'adesione del-

l'autore alla sua materia, in un certo senso la necessità del suo scrivere per trovare a se stesso la sua via, proprio la sua giovanilità, una ingenua ed assolutamente naturale spregiudicatezza; e quindi soprattutto il sentire che non vi è stata da parte sua una trasposizione sulla pagina, ma che sulla pagina egli è sempre presente, perché in essa egli porta e umori e aspirazioni e sussulti e interrogativi, che sono della sua vita ed ai quali non ha ancora dato una soluzione od una risposta a cui neppure con il suo libro, con la conclusione del suo libro la sa dare.

E in tal senso, pur con un esito di maggiore problematicità, con un impegno che dalla trama si trasferisce proprio alla necessità, attraverso il linguaggio, di un'aderenza immediata agli uomini ed alle cose, va considerata anche la prova di Mastronardi, con il *Calzolaio di Vigevano*; che però ancora è tutto inteso alla riprova di sé e degli uomini, a cogliere uno stato di confidenza, di comprensione assoluta, ma che tuttavia attende un esito, se pur talvolta lo tenta; e potrebbe sfociare nel più consueto naturalismo, ma anche trovare lo scatto di una improvvisa, riscattante fiducia nell'uomo e nelle sue forze.

Ma infine la letteratura nasce proprio dopo questi libri, e nel senso migliore e in quello peggiore; al loro secondo volume, a questi scrittori si presenteranno di fronte due vie: o quella di ripetersi, e del decadere quindi ad una letteratura amena, utilizzando ormai astutamente quella loro freschezza e giovanilità; o quella di riflettere, dei trarre le conclusioni e quindi dell'arrivare ad una maturità e ad una coscienza ed a far sì di trovare gli strumenti che convalidino e fondino quelle che sinora sono state soltanto un'attesa ed una promessa.

* * *

Certo nei libri del periodo bellico e partigiano si trova maggiore maturità. L'argomento stesso, la materia trattata, l'esperienza sofferta costringono e legano gli scrittori; comunque una ragione di ciò che si è sofferto va trovata. È proprio dell'uomo riacquistare a sé, utilizzare, anche i momenti più avvilenti e dolorosi della propria vita, per fondare anche su di essi, e soprattutto su di essi, la vita ventura. Ed ecco in tal senso una testimonianza ricca, e varia, e già matura nella sua stesura, amara nelle sue conclusioni, ed ancora assolutamente aperta, con un fondo di smarrimento e di sgomento nella sua spregiudicatezza, come quello di Carità, *Quattro stracci*; ma ecco anche, in altri, la volontà di giungere ad una conclusione, all'affermazione di un principio che consenta di continuare a vivere, nonostante il recente passato; così il pur gracile ed ingenuo *Chi vince paga* del Paolini, in cui un'ansia viva di nuova moralità indica un profondo impegno; così *Le colline si muovono* di Malloggi, in cui la cronaca già rientra in uno schema narrativo ed in cui il protagonista già tende ad assumere una fisionomia, a proporsi con una sua problematica; e così soprattutto *Pace ad El Alumein* di Palladino, cui toccò il premio Pozzale lo scorso anno, e nel quale fatti ed eventi hanno tutti una loro intima ragione, una loro necessità, che li fa convergere ad un'alta affermazione di superiore religiosità, di fiducia, sia pure sgomenta, nell'uomo e nei suoi più alti valori, che proprio lo devono sostenere e che anzi si rivelano nei momenti in cui più sembrano traditi ed offesi.

Ma se la guerra, la caduta del fascismo, la lotta partigiana, lo sconvolgimento di tutti i valori consacrati, portarono, di necessità, ad un'improvvisa disponibilità; se, in un certo senso, autorizzarono le più diverse ed eccessive illusioni, favorirono ogni esperienza, ma anche ogni gioco, ogni avventura; non si può dire ancora che questi quindici anni di dopoguerra ci abbiano dato un assestamento definitivo, risolvendo quell'attesa, tacitando quelle ansie, oppure definitivamente deludendo ogni speranza. Difatti, per un certo verso, la nostra letteratura testimonia, appunto nella sua varietà di posizioni, questo stato di protratta incertezza, in cui ancora le vecchie posizioni di diffidenza, di scetticismo, di rassegnazione, se pure abbiano un loro motivo ed una giustificazione, stentano a riaffermarsi definitivamente, ed in cui pure le nuove, coraggiose e fiduciose, paiono troppe volte come affidate a troppo gracile invenzione e quindi malate di retorica, non

ancora fondate su di una sicura conquista di tutti gli uomini. D'altra parte quello sconvolgimento resta là, ammonitore, con la sua forza liberatrice; chi, anche per brevi tempi, anche una sola volta, poté credere di essere libero, di riuscire a fondare un nuovo mondo, una nuova società, che corrispondessero alle sue esigenze, potrà, per la delusione, cadere nel pessimismo più amaro, ma non riuscirà mai più a riacquistare quella pacata sconsolatezza, quella convinzione di rinuncia cui prima era costretto; la sua acquiescenza sarà ormai malata di ipocrisia o di una sorta di rabbia impotente acida contro se stesso; ed anche di là potrà nascere uno stimolo, liberarsi improvvisamente uno scatto.

Ora è certo che la nostra letteratura è ancora troppo letteratura; che il nostro letterato, anche quello più nutrito di un'aspirazione, di una esigenza risolutrice, è ancor troppo letterato. Egli perlopiù attende la sua risoluzione dalla realtà; egli è pronto a modellare la sua rinuncia, la sua sconfitta o il suo trionfo sulla realtà; ancora per lui la letteratura si situa su di un piano eletto di attesa, di constatazione, e può quindi essere o deprecazione o esaltazione. Però dobbiamo dire che in questi quindici anni vi sono stati anche degli scrittori i quali hanno sentito la necessità di una diversa vita e di un diverso impegno; se forse il loro entusiasmo è sembrato meno vibrante ed appariscente all'inizio, se forse essi non sono sembrati mai rispondere completamente al loro momento storico in modo clamoroso; io ritengo che proprio essi hanno colto quello che era, ed è, il problema fondamentale che si pone allo scrittore, come ad ogni uomo, in questo dopoguerra: di fondare una nuova realtà.

Perché, anzitutto, essi si sono impegnati con la realtà, hanno voluto penetrarla, conoscerla nel suo farsi, nelle sue manifestazioni, non contenti di quello che ne era il risultato immediato, evidente, a loro consegnato dagli altri. In tal senso ecco che abbiamo le inchieste, le ricostruzioni storiche, tutta una zona di scritti che da un lato possono sconfinare nella sociologia e dall'altro nella testimonianza autobiografica, o addirittura nella cronaca giornalistica più o meno approfondita, più o meno improvvisata; e potrei citare, come momenti estremi di tali modi, in un senso gli studi sulla Fiat e su Orgosolo di Carocci e di Cagnetta, nell'altro i diari della Giacobbe o della Occhipinti, di Vallini; ed infine i volumi di Giovanni Russo.

Così da un lato la letteratura si arricchiva di una nuova dimensione, diventava qualcosa che sino ad oggi non era stata; o almeno costringeva l'uomo ad altro atteggiamento, ove volesse scrivere; e cioè la pagina non nasceva da un'esperienza che allo scrittore s'era imposta e lo aveva visto accettante passivo; ma l'uomo, lo scrittore, aveva scelto la sua realtà, aveva avuto un'esperienza sua, e quindi ne aveva scritto; oppure, in quelli che sono libri di testimonianza e che perlopiù potrebbero essere considerati come casuali, risultava decisivo un valore di adesione, di scoperta, un immedesimarsi dell'autore nella vicenda patita dagli altri, che toglieva loro ogni limite occasionale ed episodico, o di speculazione letteraria; e li proponeva come un sicuro punto di partenza su cui costruire.

Ma quindi ecco che noi, a questi volumi, a queste inchieste, a queste testimonianze, dobbiamo avvicinarne altri, che già costituiscono un passo avanti e nella volontà di comprendere e soprattutto in quella di cambiare la realtà, di innestarsi nella realtà, attraverso la conoscenza più fonda, come elemento modificatore; in quanto in essi l'autore non rinuncia ad una sua fisionomia, non si annulla nella ricerca, ma nella proposta porta una sua problematica, rivela un suo comportamento, che può essere anche di inquietudine e di titubanza, ma che rende più forte e serrato il suo rapporto con le cose e con gli uomini. E penso ai volumi di Scotellaro, a quelli di Dolci, al primo di Sciascia, a quello di Bianciardi-Cassola, e, per certi versi, pure a quelli di Ottieri, nei quali non conta soprattutto una volontà clamorosa di denuncia, ma una paziente, tenace attenzione a ricercare, a tentare, a proporre anche, una soluzione pratica di tale denuncia.

I critici letterari potranno dire che per questa via siamo perlopiù fuori della letteratura; ma io ritengo che proprio questi libri, e proprio questo atteggiamento fondino, o almeno portino un contributo importante ad una nuova letteratura; indichino insomma

un nuovo modo di essere scrittori, rompendo un mito ed una comoda tradizione. So benissimo che tale atteggiamento, di per sé, non è sufficiente a determinare una nuova letteratura; ma l'importanza si è che ormai lo scrittore, se vuol conoscere la realtà, e se vuole mutarla, se sente l'esigenza che essa muti, si ponga infine a contatto con essa, con quella parte di essa che egli ritiene determinante, e la assuma su di sé; insomma che sia un uomo vivo nel suo tempo, — il quale fortunatamente, ora, in qualche modo glielo concede, — e quindi sia scrittore.

In tal senso appunto può essere indicativo e significativo il volume di Bufalari, *La masseria*, pur nei suoi squilibri, e proprio nella non riuscita della parte più evidentemente narrativa. L'esperienza di un assistente sociale, a contatto con un ambiente per lui assolutamente nuovo e ch'egli vuole riscattare; il fallimento della sua opera proprio in quanto essa è legata non alle possibilità, alle necessità dell'ambiente, ma ad esigenze che a quello si vogliono imporre; propongono al giovane scrittore una problematica talmente urgente, talmente appassionante, che ad un certo momento, con tutti i suoi squilibri e le sue incertezze, il libro vive di per sé, acquista una sua grezza forza ed esige una risposta.

* * *

Ma in tal senso, di esperienza impegnata, di ricerca di una via e di una soluzione alla propria vita, e che siano una via ed una soluzione assolute, di chi una volta per tutte vuole conquistare a sé una certezza, al di fuori di ogni convenzione e pregiudizio e vincolo precedenti; ecco un libro che appare come eccezionale nelle nostre cronache letterarie e che proprio, con la sua validità, ci indica la condizione necessaria di questa nostra nuova letteratura. La quale, per fugare ogni residuo, ed anche ogni inizio di retorica, in ogni senso, ha bisogno di un assoluto impegno da parte dello scrittore, ha bisogno di esperienze dirette, sofferte, nutrite di una lunga e quotidiana fatica e della volontà di andare a fondo di essa, di risolvere nella vita la propria ricerca.

Furio Monicelli, con *Il gesuita perfetto*, che la giuria del Pozzale ha premiato quest'anno con voto unanime, ci ha dato la storia di una iniziazione, meglio di una degradazione. È questo un libro che non raggiunge una sua affermazione positiva, ma che almeno scandaglia ed indica — con estrema sicurezza, con una penetrazione scrupolosa ed appassionata, fatta dall'interno, estranea ad ogni amareggiata posizione polemica, ma sempre, per ogni pagina, intenta a cogliere la verità delle cose, degli uomini, della propria esperienza, ed in tal senso assolutamente onesta — quello che oggi, nel nostro mondo moderno, nella nostra società, è la più grave delle corruzioni, il più grave dei pericoli. E la forza del libro di Monicelli consiste proprio nel fatto che egli, attraverso lo studio dell'iniziazione di un giovane gesuita, ci ha ridato fondamentalmente quella di qualunque uomo, di qualunque giovane, che, anche sostenuto da una profonda convinzione, anche attirato da uno scopo che non sia vilmente e meschinamente opportunista, accondiscenda per esso a rinunciare a quanto egli ha in sé di più umano, di più vitale, di più autentico, proprio alla realtà, alla solidarietà, alla diretta ed autentica conoscenza delle cose, degli uomini. Ecco che, attraverso questa esperienza di noviziato, noi arriviamo a cogliere tutta la drammaticità di questo nostro mondo moderno, di fronte al quale tanti, e soprattutto tanti giovani, si sentono spinti e costretti a scelte che siano e risultino definitive, e che per esse, troppo spesso, giungono a condannare ed a cancellare da sé quanto hanno di più ricco, di più valido; e così il loro atto iniziale di generosità si tramuta nella più squallida aridità, la loro volontà di conquista nella più definitiva rinuncia. In tal senso la morte di fratel Lodovici è esemplare e si situa come il momento umano estremo di una vocazione che ha come ultimo scopo l'annientamento di sé. Fratel Lodovici resta come l'estraneo ed impossibile paradigma di una felicità, di un trionfo extraterreni, che non incidono su di noi e che neppure per noi possono contare. Quel che conta, quel che è umano, quello che nella realtà si avvera è l'acquisizione di fratel Marco ad un costume di finzioni.

di ipocrisie, di un fondamentale arrivismo, e quindi alla perdita di ogni fede. Poiché troppo alto, inconquistabile, disumano è l'ideale — ad esso si può sostituire, anzi è necessario sostituire, il gioco più consueto delle ambizioni umane, — la volontà dell'imposizione, l'ambizione, il calcolo, la sopraffazione; così il gesuita ha compiuto il suo apprendistato, si è completamente educato, è perfetto.

Ma, nel volume, la parte positiva, l'elemento umano, la forza vitale che nutre gli uomini, se non ne costituiscono la tematica fondamentale, se non sono assunti come termine positivo ed esemplare di raffronto, restano però come un costante sottofondo, a contrastare od a sostenere ogni decisione, ogni progresso nell'apprendistato; costituiscono il punto di raffronto necessario prima di ogni decisione; ed anche dopo, lasciando nel giovane un senso di sgomento, di nostalgia, che solo un irrefutabile impegno lentamente soverchierà.

Ecco così che, pur lentamente, il volume denuncia un vuoto, una mancanza; ed infine, nella sua conclusione, che porta alle estreme conseguenze e corona l'assunto iniziale, lascia lo spazio libero ad altra suggestione, ad altra proposta, senza riuscire però neppure ad accennarla. Se il protagonista dell'iniziazione, seguendo sino all'ultimo la via scelta, si avvede infine che la rinuncia all'umano lo porta alla disumanizzazione da un lato, e per l'altro a riempire ciò che ha perduto con le passioni più meschine, più lontane da ogni capacità e volontà affettiva; se addirittura, per raggiungere la consacrazione, la meta esteriore ch'egli s'era proposta, deve rinunciare, e infine coscientemente, proprio a quella fede, a quell'entusiasmo, a quell'ansia di perfezione che lo sospinsero sin dall'inizio, — quale altra via, quale altro proposito, quale altra disciplina gli si possono offrire, per i quali gli sia possibile e restare legato all'umano e al tempo stesso nell'umano portare il meglio di sé, raggiungere quello spasimo di dedizione cui una volta rispose, affinare ed affermare quanto di meglio ha in sé?

La domanda esce infine dal libro e non ha risposta; però, al tempo stesso, la possibilità di una salvezza non è negata; anzi, in un certo senso, appare accennata nel destino di fratel Zanna, — per quanto anche questo non assuma per l'autore il significato di una tesi valida di fronte alla squallida riuscita del protagonista. Proprio per essa si sente che ormai il libro esige dalla vita una risposta diversa, e possibile a tutti gli uomini, rivolta a tutti gli uomini.

Non so se questo sarà l'unico libro di Monicelli; difficilmente egli potrà riuscire in avvenire ad innestare la sua tematica in un'esperienza altrettanto intensa ed altrettanto sofferta; in ogni modo anche quanto egli ha scritto e pubblicato dopo di esso, dimostra com'egli voglia tracciarsi la sua via con assoluta spregiudicatezza e con la volontà decisa di andare a fondo delle cose e di se stesso; non contento di risultati facili od accettati dall'esterno troppo impulsivamente. È questa ricerca, questo impegno, questa esigenza di aderire alla realtà, questa insofferenza di facili illusioni, sono per noi indicativi ed esemplari e possono costituire un esempio di metodo ai giovani narratori, a tutti gli scrittori che oggi si sentono ansiosi di un rinnovamento.[1]

SILVIO GUARNIERI

[1] Elenchiamo qui i volumi di cui si è discusso: SILVANO AMBROGI, *Le svedesi*, Feltrinelli, 1960; GIUSEPPE BUFALARI, *La masseria*, Lerici, 1960; ROBERTO CARITÀ, *Quattro stracci*, Mondadori, 1959; CARLO CASTELLANETA, *Viaggio col padre*, Mondadori, 1958; RUTILIO CATENI, *Bocca di mangione*, Parenti, 1959; ROLANDO CRISTOFANELLI, *Due storie di donne*, Feltrinelli, 1959; NINO DRAMIS, *Salvo il battesimo*, Feltrinelli, 1959; MARIO MALLOGGI, *Le colline si muovono*, Parenti, 1959; FURIO MONICELLI, *Il gesuita perfetto*, Longanesi, 1960; LUCIO MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, Einaudi, 1959 (« Il Menabò », n. 1); GIULIANO PALLADINO, *Pace ad El Alamein*, Mondadori, 1960; DOMENICO PAOLELLA, *Le italiane furiose*, Vallecchi, 1959; PIER FRANCESO PAOLINI, *Chi vince paga*, Carucci, 1959; MARIO PICCHI, *Roma di giorno*, Lerici, 1960; EMILIO RIVA, *Incontri d'estate*, Parenti, 1958; RENZO ROSSO, *L'adescamento*, Feltrinelli, 1959; CAMILLA SALVAGO RAGGI, *La notte dei « mascheri »*, Feltrinelli, 1960; CARLA RAVAIOLI, *Perché mia moglie*, Feltrinelli, 1960; SERGIO SAVIANE, *Festa di laurea*, Parenti, 1959; BEATRICE SOLINAS DONGHI, *L'estate della menzogna*, Feltrinelli, 1959; PIERO SPALLETTI, *Una prigione di nebbia*, Feltrinelli, 1960.

« ROCCO E I SUOI FRATELLI »

Non è certo strano che i due film italiani che più hanno appassionato gli spettatori quest'anno — *La dolce vita* e *Rocco e i suoi fratelli* — siano tutti e due incappati in gravi noie con le autorità costituite, per la libertà e la novità del loro linguaggio. Ed ancora meno strano è che le proteste siano partite ogni volta da un settore ben definito e per fortuna sparuto dell'opinione pubblica, con alla testa il perpetuamente scandalizzato on. (DC) Migliori. Vuol dire che l'uno e l'altro film hanno pestato qualche coda di paglia, hanno sollevato qualche velo, hanno scoperto qualche magagna. Con il che non si vuole certo confrontare *La dolce vita* con *Rocco*, poiché a tacer d'altro, manca al primo — più graffiante ed acremente pessimista — la prepotente umanità e l'intensa poesia del film di Visconti.

Ma sia il *pamphlet* di Fellini che la tragedia di Visconti hanno in comune un vizio che irrita fuor di misura il settore, diciamo così, « miglioriano » del pubblico: fanno pensare, il che per costoro è veramente intollerabile.

E certo dalla visione di *Rocco* lo spettatore non può uscire indifferente, appena comprenda qualcosa. Abbiamo usato prima il termine di tragedia — come del resto la totalità della critica — e su questo punto converrà fermarsi. Perché non soltanto tragica è la vicenda, ma tutta la costruzione del racconto, il linguaggio cinematografico, sono tenuti sul tono della tragedia: cioè sopracuto, insistito, che può riuscire persino eccessivo, ma che delinea perfettamente l'ambito dell'opera viscontiana (e vista in questa dimensione, riesce accettabile la caratterizzazione offerta dalla Paxinou, che altrimenti riuscirebbe troppo enfatica, e non lo è invece se non nei limiti del suo personaggio, quello d'una madre meridionale). Naturale quindi è come tutto ciò che del film non rientri nel clima tragico, faccia una impressione di sfocato, di scolorito: così taluni personaggi, tra i fratelli Vincenzo e Ciro, e molti dei minori, la moglie di Vincenzo, la fidanzata di Ciro, necessari come coro, ma senza dubbio limitati e piuttosto vuoti. Ed ecco allora che il film si accentra sui tre eroi principali Simone, Rocco e Nadia (e come necessario contrappunto Rosaria, la madre: ferocemente egoista nel desiderio di conquistare attraverso i figli la città nuova, essa li vuol dominare tutti e cinque « uniti come le dita di una mano », ma finirà per perderli, incapace di rendersi conto della complessa vita del Nord, essa cocciuta contadina meridionale).

Proprio perché si tratta soprattutto della storia di tre persone, ove confluiscono esperienze storiche e richiami letterari i più diversi, sarebbe un errore vedere nel film un racconto sull'emigrazione meridionale, che è solo sfondo e neppur troppo sviluppato della vicenda, puntualizzata invece dall'intrecciarsi di queste vite che sono ben prima di uomini che di meridionali. Un groviglio di passioni, di dolori, di sangue che trova tutti colpevoli, anche i migliori: ed è la conclusione disperata ed amara che viene dalla bocca di Ciro. « Simone è un malato che avvelena tutto. Ha seminato odio e disordine nella nostra casa.... La sua malvagità è nociva quanto la bontà di Rocco.... Rocco è un santo. Ma nel mondo in cui viviamo, nella società che gli uomini hanno creato, non c'è posto per i santi come lui. La loro pietà provoca dei disastri ».[1]

Ma queste parole non spiegano il profondo significato del legame che unisce Rocco e Simone, dove vi è non solo affetto fraterno (con un pizzico di morbosità) ma anche quel tanto di ammirato orrore che ogni essere puro prova nei confronti del peccatore,

---

[1] Cfr. la sceneggiatura del film riportata nel bel libro *Rocco e i suoi fratelli* (Cappelli edit., 1960) a cura di Aristarco e Carancini (nella collana *Dal soggetto al film* diretta da Renzo Renzi). Sottolineamo ancora una volta l'utilità di testi come questi che sono indispensabili per la comprensione di opere legate per lo più ad una rapida e labile visione cinematografica.

vi è la vertigine dell'abisso che coglie il santo di fronte ai vizi del mondo. Rocco sente tutto questo ed è uno stupendo affascinante personaggio, vivo e complesso. È stato detto che esso ha reminiscenze dostojevkjane, ma direi qualcosa di più, poiché esso appartiene in pieno al mondo del grande scrittore russo.

È chiara — come già osservammo su queste colonne — l'affinità tra Rocco ed Alioscia Karamazof, questo agnello che si accolla il peso dei peccati altrui, che è pronto a sacrificarsi per gli altri fratelli, a pagar per il sangue da essi versato. Ma vi è in Rocco una nobiltà in più: poiché egli vive in questo mondo contemporaneo, in questa società di vizio e di follia e vi è immerso dentro, senza speranze metafisiche, senza la sicura arma della Fede, mentre Alioscia resta ai margini del mondo, protetto e confortato dalla sua vocazione religiosa. Rocco vive nel fango e nella abiezione, conservandosi intatto, difeso dalla sua bontà e dal suo spirito di sacrificio: persino l'ambiente del pugilato, violento e corrotto, non riesce ad incrinare la sua limpidezza, di « innocente » non per fede religiosa ma per coscienza della propria forza di uomo.

Anche Simone — pur meno originale — è un personaggio perfettamente riuscito. La sua debolezza morale, mescolata ad una violenza fisica esasperata, lo trascina fino al fondo dell'abiezione, all'uccisione di Nadia. Ma è proprio qua, dopo il suo bestiale omicidio, che il senso di orrore per quel che ha fatto, per l'irreparabilità della sua azione, sembra restituirgli un attimo di coscienza: « Sono un disgraziato. Andrò via per sempre », dice piangendo. Per la prima volta sa che la sua vita è finita, senza più speranza.

E Nadia sembra quasi consapevole di questo, quando incita Simone ad ucciderla perché tanto non le importa più nulla, e quando Simone le va addosso con il coltello non fugge, e sta ferma immobile in attesa del colpo giustiziere, che cancelli la sporca vita di lei e segni il momento della espiazione per lui.

Questi tre personaggi, così complessi eppure vivi e concreti, sono quanto di più vicino al reale la cinematografia italiana ci abbia dato. *Rocco* segue la stessa linea — quella di un cinema « antropomorfico », come dice Visconti, cioè legato all'uomo — de *La terra trema*, con meno compiacimenti formali, con più equilibrio: ma lo spirito è il medesimo ed anche in *Rocco*, come nella *Terra* il finale è eguale. Un ragazzo fatto presto uomo dai dolori della vita, che guarda negli occhi il fratello più giovane e trova in lui motivi di speranza: dice Ciro « Anche il nostro paese diventerà una grande città dove gli uomini impareranno a far valere i loro diritti ed a imporre dei doveri » ed il piccolo Luca comprende ed ha fiducia nel futuro.

Questa profonda morale, questa luce di speranza, illumina l'intero film ed è più forte della ipocrisia dei vari censori, per cui l'essere conta più del parere. Ha ragione Carancini quando dice, nella sua « cronaca » su *Rocco*, che « Il 1960 non sarà solo l'anno de *La dolce vita* ma anche quello di *Rocco e i suoi fratelli* ».

GIORGIO MOSCON

ANTOLOGIA DELLA « VOCE »

Una indagine su « La Voce » di Prezzolini era particolarmente adatta alle qualità critiche di Angelo Romanò, studioso di formazione letteraria ma con interessi e attitudini prevalenti da storico della cultura.[1] Su questo tema si erano avuti recentemente vari contributi ma finora non era apparso sulla rivista un saggio così ampio, corredato da una ricca scelta di testi, ordinata secondo ragioni ben precise. L'antologia rivela chiaramente i criteri dello storico della cultura attento soprattutto ai motivi ideologici che hanno caratterizzato variamente « La Voce » fra il 1908 e il '14. Non sono state raccolte, giusta

[1] « La Voce » (1908-1914), a cura di Angelo Romanò, Torino, Einaudi, 1960.

mente, che in minima parte le pagine letterarie, del resto non molte e rifluite successivamente nei libri più significativi della giovane letteratura novecentesca: l'antologia è costruita rigorosamente in modo da presentare un quadro completo di un determinato periodo culturale e storico. Sotto questo profilo la scelta è ottima e il rilievo dato alle polemiche fra Croce e Boine, Croce e Gentile, Boine e Prezzolini costituisce un elemento di particolare interesse. Se dalla considerazione dell'antologia passiamo a quella del saggio introduttivo non si può che rilevare la sicurezza e l'organicità di uno studio condotto, più che con l'intento di aprire una discussione, con la volontà di fornire i dati inoppugnabili per la verifica di alcune tesi fondamentali. Questa indagine si ascrive a quella corrente storiografica che si richiama a Gramsci come a un'esperienza di importanza decisiva e che, per quanto si riferisce all'analisi della situazione culturale in rapporto alla crisi della società italiana del primo Novecento, comprende fra l'altro i contributi del Garin, dell'Abbate, del Vasoli. Finora tuttavia si erano occupati di questo argomento studiosi di cultura filosofica mentre il Romanò, che pure padroneggia con disinvoltura gli strumenti per una complessa interpretazione culturale, rivela una competenza specifica nel toccare, anche sobriamente, fatti letterari. Prevale in lui, comunque, il proposito di riportarsi ad una « più vasta e integrale considerazione storicistica dei fatti letterari, in cui opera il lievito della parte più viva e duratura della tradizione desanctisiana ». Si tratta quindi di un deciso inserimento in quella corrente storiografica nella quale il Sapegno riconosce « l'esigenza di superare, senza distruggerla, proprio quell'esclusiva attenzione all'aspetto strettamente estetico dell'opera d'arte, che è la gloria e il limite della nostra educazione crociana, per raggiungere una più comprensiva considerazione storicistica ». Dei « fattori di diversa origine e importanza » che « operano oggi nella cultura italiana » (« influssi di una teorizzazione marxista, per quanto incerta e frammentaria », « esempi della tradizione empirica anglosassone », ritorno al metodo di De Sanctis) il Romanò si richiama soprattutto a quest'ultimo anche se sulle sue indagini agiscono in modo innegabile le influenze del marxismo nella tendenza, se non a ridurre ogni fatto culturale al suo contenuto politico, a vedere l'implicazione politica in ogni fatto culturale, che è la conseguenza logica e radicale dello storicismo. La sfumatura rilevata è un indice che nello studio del Romanò non c'è nulla di schematico ma la prova di una intelligenza critica sensibile alla complessità dei dati culturali e agli stessi valori letterari. Un esempio della validità di una corretta interpretazione storicistica è dato, fra i molti, dalle pagine sul modernismo, sulla mancanza di una sua « seria valutazione » da parte della *Voce*, ostacolata dall'« antipositivismo generale » della rivista. L'autore riporta il giudizio di Prezzolini interessato al « lato aggressivo e polemico » del movimento e vi scorge lo stimolo di mozioni « superficiali ed estrinseche ». Tutto questo è giusto comunque solo in parte perché se il modernismo « radica nel positivismo le proprie origini », soprattutto nella esigenza di ricerche storico-critiche condotte sulle sacre scritture, nella somma di motivi spesso discordi che lo hanno caratterizzato si deve anche considerare l'interesse per le correnti della « nouvelle philosophie » in lotta contro lo scientismo positivista da parte di alcuni suoi rappresentanti, accostamento documentato del resto dalle cronache di « vita e pensiero religioso » della rivista « Il Rinnovamento ».

Insieme a una chiara impostazione storicistica si avverte nel saggio del Romanò una componente moralistica che si configura in una sorta di atteggiamento di rimprovero di fronte ad alcuni personaggi e a certe posizioni culturali del periodo esaminato. In particolare questa disposizione si rileva nei confronti di Croce partendo dal suo giudizio severo nella *Storia d'Italia* sulla « cultura italiana dei primi anni del Novecento » Questa valutazione non terrebbe conto di quella « certa corrente di simpatia » intercorsa « tra il Croce appena reduce dalla formulazione dei paradigmi dell'*Estetica* e gli ambienti giovanili ricchi di disordinate curiosità intellettuali »; la rievocazione crociana della *Storia* peccherebbe quindi di « correzioni di prospettiva », di « silenzi sapienti » e sarebbe accompagnata da « l'impiego oculato del senno di poi », « a proprio personale beneficio ». « Al giudizio del Croce s'impone più di una riserva: principale quella relativa all'*animus* che, a di-

stanza di oltre un decennio e con l'appoggio di argomenti a posteriori come la guerra e il fascismo, ispira la ricostruzione del quadro e ne suggerisce l'angolatura ». Si può rispondere che se quella « certa corrente di simpatia » è innegabile non sono mancate tuttavia da parte del Croce fino da allora decise e sprezzanti reazioni di fronte a torbide farneticazioni irrazionaliste e lo dimostra, fra l'altro, proprio nell'antologia del Romanò, la polemica con Boine, tale da giustificare la recisa condanna dell'irrazionalismo di quindici anni dopo. Si deve aggiungere infine che « l'impiego oculato del senno di poi » rimproverato al Croce è un ingrediente che caratterizza spesso vistosamente proprio le ricostruzioni di quegli storici del nostro tempo coi quali il Romanò si trova d'accordo anche in questa considerazione particolare. Il giudizio conclusivo sulla « Voce » di questi moralisti politici è condizionato dalla realtà catastrofica della guerra e del fascismo ed è bene tenere presente che Croce scriveva la sua *Storia* quando il fascismo era vivo e trionfante. Non si può d'altra parte addebitare alla « Voce » responsabilità troppo pesanti, ridurre il valore della sua critica al nazionalismo sulla base delle involuzioni posteriori: l'immaturità e l'inesperienza erano i motivi dominanti di quei giovani che, sforniti ovviamente di spirito profetico, si preparavano ad affrontare avvenimenti sproporzionati alle loro forze, gravidi di conseguenze allora non valutabili. Alla ventata irrazionale che passò in quegli anni sull'Europa ben poche intelligenze, del resto, si sarebbero sottratte.

Naturalmente lo studio del Romanò cede di rado e con misura a queste tentazioni non soltanto temperamentali ma riconducibili a un più concreto fondamento etico-politico. L'impostazione storicistica rimane ad ogni modo il sostegno principale di un lavoro serio e convincente che ricostruisce con esattezza le fasi dell'esperienza vociana e presenta con molta vivezza e verità i ritratti dei suoi protagonisti.

GIULIO CATTANEO

UN PROGETTO DI LEGGE SUICIDA

Il disegno di legge presentato alla Camera dei Deputati dal Ministro di Grazia e Giustizia on. Gonella il 19 luglio 1960, col numero 2397, comprendente due articoli che dovrebbero essere diretti alla repressione del « teppismo », può definirsi un tipico disegno di legge suicida: esso infatti contiene nella stessa relazione che lo precede la propria condanna. Ma non si tratta solamente di questo: si tratta di un progetto estremamente pericoloso per la libertà del cittadino — quale gli viene garantita dall'articolo 13 della Costituzione — in quanto cancella i limiti precisi stabiliti dalla legge per la privazione della libertà personale.

L'origine del disegno di legge numero 2397 sta nell'ondata di allarme che nell'estate del 1959 invase la stampa e la pubblica opinione a causa di un succedersi di atti teppistici da parte di giovanissimi, spesso appartenenti ad elevate classi sociali, che pareva assumere un crescendo destinato a porre l'Italia in linea con la gravità del fenomeno in altri paesi quali la Francia, la Gran Bretagna, la Repubblica federale tedesca, e soprattutto gli Stati Uniti d'America. Qui il terrore dei « teen-agers » aveva avuto inizio fin dal 1943, con l'invenzione di un giavellotto micidiale — lo zip-gun — divenuto strumento delle più incoscienti e criminali imprese di giovanissimi, e si era sviluppato fino a preoccupare molto seriamente le autorità, che negli ultimi anni hanno posto in essere ogni sorta di misure, sia repressive che preventive, per correre ai ripari.

In Italia, pur essendosi verificati fatti gravissimi, il fenomeno in realtà si è mantenuto assai lontano dal rilievo assunto in altri paesi: cosicché in buona parte ingiustificato è apparso, superato il primo momento di psicosi collettiva, l'allarme sociale. Né sarebbero state giustificate le drastiche misure repressive che taluni suggerivano, come l'istituzione del coprifuoco per i minorenni, l'abbassamento del limite di età per la im-

putabilità, l'aggravamento delle pene previste dalla legge. Esperti di problemi minorili, medici, giuristi presero posizione contro queste misure repressive.

Lo stesso ministro della Giustizia Gonella, che nel settembre aveva lanciato l'idea di una urgente riforma della legge in senso gravemente repressivo, dovette rendersi conto della inopportunità di un simile criterio, poiché non vi insistette. A distanza di quasi un anno, egli ha però presentato un disegno di legge che lascia da varii punti di vista molto perplessi, pur non dovendosi dubitare delle buone intenzioni che certamente lo hanno ispirato. Esso è preceduto, come dicevamo, da una relazione la quale, in luogo di sostenere, così com'è d'uso, il buon fondamento della legge che si vuol far approvare, pare si proponga di scalzarne le basi affinché ognuno possa rendersi conto di quanto inopportuna ed inutile essa sia.

Premesso che sono comparsi nel Paese episodi di antisocialità analoghi a gesti di delinquenza minorile frequenti in altri paesi i quali hanno suscitato pubblico allarme « pur essendo del tutto sporadici », la relazione precisa che tuttavia « i dati che recentemente sono stati comunicati alla Camera in occasione della discussione di una interpellanza riguardante il così detto teppismo giovanile, confermati da quelli desumibili dai discorsi inaugurali tenuti dai procuratori generali di Corte d'Appello all'inizio del corrente anno, dimostrano che questi episodi di ' delinquenza nuova ' sono circoscritti a pochissimi centri del settentrione e, al più, si sono presentati forse anche nella Capitale ». Rilevato che l'aumento della delinquenza minorile negli ultimi anni è assai lieve, ed è limitato ai delitti meno gravi ed alle contravvenzioni, la relazione afferma: « Tutto ciò spiega perché non sia sembrato il caso di accogliere certe troppo drastiche istanze avanzate per introdurre nella nostra legislazione nuove misure di repressione e di intimidazione » e afferma altresì la « notevole completezza della legge italiana », la « duttilità della legislazione riguardante i minori, in sede penale, di rieducazione e di profilassi », e la difficoltà di individuare « manifestazioni di vero teppismo che non siano riconducibili a titoli di reato già previsti dal vigente codice penale » cosicché « il creare nuovi titoli di reato o misure nuove attraverso una legislazione speciale non è sembrato rispondere né alle reali proporzioni del fenomeno, né a una corretta politica criminale ».

In contrasto con queste affermazioni, il disegno di legge contiene una serie di misure che non sono giustificate né da una carenza delle leggi, né da una esigenza sociale, e che certamente non sono atte a risolvere minimamente il fenomeno del « teppismo giovanile », ammesso che esso possa avere una gravità tale da meritare una considerazione speciale sopra un piano che non sia quello dello studio scientifico del fenomeno, nei suoi aspetti e nelle sue cause, cause che sono a nostro avviso eminentemente sociali: questi così detti teppisti sono infatti soprattutto giovani che non riescono a inserirsi nella società, che vivono nel vuoto senza uno scopo e senza una disciplina morale, della quale d'altra parte ricevono dagli adulti ben rari esempi. Ciò che è però a mio avviso particolarmente grave nel disegno di legge è che esso si rivolge con misure inopportune e di gravità estrema, non soltanto ai minorenni ma a chiunque, cosicché anche quella parvenza di sua giustificazione data da taluni aspetti dell'attuale traviamento giovanile, dal cosidetto fenomeno dei « teddy-boys », viene completamente a cadere.

Le caratteristiche del « teppismo » sarebbero, secondo il disegno di legge, la spavalderia, l'esibizionismo, la prepotenza, il vandalismo, il dileggio e la crudeltà: se due o più persone commettono in concorso tra loro un fatto costituente reato che abbia tali caratteristiche e che sia « idoneo a suscitare la pubblica indignazione, ad incutere timore, o a determinare pericolo di turbamento dell'ordine pubblico », la pena dev'essere aumentata rispetto a quella stabilita dal codice penale, da un terzo alla metà, e se il reato è punibile con pena detentiva, alla condanna consegue in ogni caso l'applicazione di una misura di sicurezza personale. Siamo già di fronte a tre proposte gravissime:

1) Creazione di un'aggravante la cui determinazione non sempre è facile, in quanto, ad esempio, non vi è atto che violi la legge penale e che non sia dotato di una certa « prepotenza »; l'aggravante è già prevista dal codice penale, quando all'art. 61 n. 1

e n. 4 considera il reato di colui che agisca « per motivi abietti o futili » o che « adoperi sevizie » contro le persone o agisca « con crudeltà ».

2) Aumento della pena non soltanto per chi commette un delitto, ma anche per chi commette una semplice contravvenzione.

3) Se il reato è punibile con pena detentiva — la reclusione per i delitti e l'arresto per le contravvenzioni — e se si tratta di un maggiore di 18 anni, viene stabilita una pericolosità sociale presunta con la conseguente applicazione di una misura che limita ulteriormente la libertà, e che può consistere in una misura detentiva (colonia agricola o casa di lavoro, casa di cura, manicomio giudiziario, riformatorio) o non detentiva (libertà vigilata, divieto di soggiorno in determinati Comuni o Provincie, divieto di frequentare spacci di bevande alcooliche, espulsione dello straniero dallo Stato), ma comunque limitatrice della libertà personale. Per i minori di 18 anni il giudice deve invece accertare caso per caso se la pericolosità vi sia, e se sia quindi da applicare o meno la misura di sicurezza.

L'ultima parte dell'art. 1 contiene una disposizione ancora più grave e di enorme portata: essa infatti stabilisce che, nei casi preveduti all'inizio dell'articolo stesso, non vi sia limite al potere dell'autorità di polizia e dell'autorità giudiziaria di fermare, arrestare e mandare in carcere i colpevoli. L'articolo 13 della Costituzione viene palesemente ignorato, laddove esso afferma che « la libertà personale è inviolabile » e che non è ammessa alcuna forma di restrizione della libertà personale se non nei casi e modi previsti dalla legge, così come viene ignorata la legge del 1955 che stabilì precisi limiti relativamente alla privazione della libertà dei cittadini. Se questa nuova legge venisse approvata, civiltà e democrazia avrebbero compiuto un gravissimo passo indietro.

Di gravità non minore sono le disposizioni proposte nell'articolo 2: « Chiunque, per alcuno dei motivi indicati nel primo comma dell'art. 1, compie manifestazioni che siano idonee a suscitare pubblica indignazione, a incutere pubblico timore o a determinare pericolo di turbamento dell'ordine pubblico, qualora esse non costituiscano reato o non siano comunque penalmente perseguibili, può essere sottoposto alle misure di prevenzione stabilite dalla legge 27 dicembre 1956, n. 1423 ». Tale legge si riferiva a persone dedite a traffici illeciti, a coloro che si dimostrano proclivi al delitto, o sono dediti a favorire la prostituzione, il contrabbando, il traffico di stupefacenti, la corruzione di minorenni, a chi svolge altre attività contrarie alla moralità pubblica e al buon costume, agli oziosi e ai vagabondi.

Ma se l'art. 2 fosse approvato dal Parlamento e divenisse legge, potrebbe accadere che, a seguito di una manifestazione politica — magari un semplice discorso — ritenuta « idonea » a determinare pericolo di turbamento dell'ordine pubblico (non occorre il turbamento, basta la ritenuta « idoneità ») un cittadino di condotta regolare, il quale non ha commesso alcun reato, si veda diffidato dal questore, e qualora ripeta gli stessi concetti in altro discorso diventi un sorvegliato speciale della polizia, e si veda intimare il divieto di soggiorno in uno o più Comuni o Provincie o l'obbligo del soggiorno in un determinato luogo, magari andando incontro, per contravvenzione alle prescrizioni ricevute, all'arresto per alcuni mesi. Tali sono infatti le misure stabilite dalla legge del 1956.

Tutto ciò non riguarda i minorenni, ma uomini e donne che abbiano superato i diciotto anni. Se invece si tratta di minorenni, l'autorità di pubblica sicurezza riferisce circa le manifestazioni idonee a suscitare indignazione, timore, turbamento dell'ordine pubblico, al procuratore della Repubblica presso il Tribunale dei minorenni, il quale è tenuto a promuovere da parte del Tribunale dei minorenni indagini sulla personalità del minore. Il Tribunale disporrà poi con decreto motivato l'affidamento del minore al servizio sociale minorile o il suo collocamento in una casa di rieducazione o in un istituto medico-psico-pedagogico. Il procuratore della Repubblica, se lo ritiene opportuno, diffida l'esercente la patria potestà o la tutela ad attuare la dovuta vigilanza sui minori ed a prestargli le cure necessarie, avvertendoli che in caso di inosservanza verrà promosso

uno dei provvedimenti di cui agli articoli 330, 333 e 384 del codice penale, ossia la decadenza dalla patria potestà o dalla tutela o l'allontanamento dalla casa paterna. Fin qui nulla di strano, ma ciò che non può ritenersi giusto è che, trascorsi due mesi dalla diffida, il procuratore della Repubblica debba promuovere « senza indugio nei confronti dell'esercente la patria potestà o la tutela uno dei provvedimenti anzidetti », senza che sia stato preventivamente accertato se il mancato ravvedimento del figlio dipenda da negligenza nella vigilanza e nell'assistenza necessarie, ovvero da altri fattori: cosicché potrebbe accadere che genitori onestissimi e animati delle migliori intenzioni si vedessero privati della patria potestà — o più precisamente il padre, quando è vivente, poiché nella nostra legislazione l'esercizio della patria potestà non spetta, come sarebbe giusto e opportuno, ad entrambi i genitori — soltanto perché non possiedono i mezzi economici necessari per dedicare al figlio tutto il tempo e tutte le cure necessarie, che sono a volte anche di ordine medico. Cosicché, vittima una volta di una mal costruita società incapace di dare a tutti pane e lavoro, questa famiglia lo diverrebbe una volta di più col veder punita come una colpa la propria sventura.

Più giustamente la legge sul funzionamento dei Tribunali per i minorenni del 20 luglio 1934, n. 1404 — una legge che l'esperienza ha dimostrato buona nel complesso — precisa che provvedimenti tanto gravi a carico del padre o del tutore possono esser presi soltanto « in caso di trascuratezza persistente » (art. 26).

Il fenomeno del così detto teppismo giovanile è ancora da studiare e da approfondire in Italia, nelle sue più recenti forme caratterizzate da una rivolta contro la società, spesso senza uno specifico concreto movente, dalla mania esibizionistica, dal vandalismo: lo considerino molto attentamente i responsabili della vita nazionale, nelle sue cause e nei suoi rimedi, prima di adottare misure che, senza contribuire per nulla alla sua soluzione, otterrebbero il risultato di porre in pericolo le basi stesse della democrazia.

ZARA OLIVIA ALGARDI

UN PROVVEDITORE AGLI STUDI MISSINEGGIANTE CONTRO IL MINISTRO BOSCO

Il 19 ottobre di quest'anno, Bosco e Scelba imperanti nei rispettivi settori dell'istruzione e dell'ordine pubblico, un gruppo neofascista che offende Mazzini nominandosi « Giovine Italia » organizza a Massa una manifestazione studentesca « per l'italianità dell'Alto Adige », ottiene regolare consenso della Questura e l'appoggio zelante del Provveditore agli Studi. Il Provveditore, ex-fascistissimo rifugiato nelle compiacenti braccia della democrazia governativa, sollecita i Capi d'istituto a inviare rappresentanze delle scolaresche all'austera cerimonia, senza tener conto del fresco divieto ministeriale di dar corda a siffatte esibizioni patriottiche.

I Presidi, con poche eccezioni, eseguono: i « solleciti » dei Superiori non si discutono. I professori non manifestano insofferenze apprezzabili. La rappresentanze studentesche si concentrano (come suol dirsi nel gergo delle adunate), e si accodano al breve corteo: procede in testa una corona con nastro tricolore e intestazione « La Giovane Italia e gli studenti apuani »; di seguito, cartello pubblicitario con dicitura, in vistose lettere, « Giovane Italia » (*repetita iuvant*).

Contemporaneamente la solerte congrega neofascista affigge un manifestino dove si dipinge il Ministro Bosco, reo del divieto di cui sopra, come un « *lacchè di classe pronto a soddisfare tutte le richieste dei rossi* », affetto dalla « *ossessione antinazionale tipica del resistenzialismo* » (« *sia di quello vero,* — si aggiunge per amor di chiarezza — *sia di quello spurio dei Girella come l'attuale inquilino del palazzo di Viale Trastevere* »). Il manifestino bolla a fuoco il Ministro per « *la pretesa di inserire nei programmi scolastici*

l'insegnamento partigiano di una storia d'Italia riscritta ad usum delphini, anzi ad uso di Togliatti e di Nenni ».

Un gruppo d'insegnanti delle scuole secondarie di Massa ha dignitosamente protestato presso il Ministro, invitandolo a « provvedere una volta per sempre affinché lo svolgimento delle lezioni non possa essere turbato e la funzione di educazione civile che alla scuola compete non sia deformata dalla partecipazione delle scolaresche a manifestazioni che ottundono piuttosto che affinare la sensibilità politica degli alunni ».

Saremmo quasi tentati di prendere le difese del ministro democristiano contro gli ottusi giovanotti del movimento neofascista. Ma lo merita? Personalmente, forse, sì. Come membro del governo in carica, certamente, no. I nostri burocrati, centrali e periferici, hanno le antenne sensibili, e sanno esattamente quello che è loro (di fatto) permesso: la loro intelligenza politica è grossa, ma il fiuto finissimo. Hanno sentito parlare di prolungamento della « convalescenza », di stabilizzazione delle « convergenze parallele », visto avanzare la prospettiva di un « centro di ferro » e salir le quotazioni del protettore della democrazia Mario Scelba, e istintivamente sillogizzando hanno dedotto che, dopo la grande ondata di giugno e luglio, la via della restaurazione clericofascista sia riaperta.[1]

BELFAGOR

[1] Mentre rivediamo le bozze di stampa, ci giunge un opuscolo contro il ministro Bosco: *Personaggi del neoregime. Il Ministro della pubblica incoerenza.* — Documentazione de « Il Secolo d'Italia » (3-IX-'60). Non ne vogliamo riferire il contenuto.

AVVERTENZA

È uscita l'edizione nuova del volume di Attilio Momigliano, Studi di poesia, *presso l'editore D'Anna, con una presentazione di Luigi Russo. Il presentatore deve protestare pubblicamente per il numero dei refusi che la tipografia di cui si è servito il D'Anna ha messo in questo pregevole volume, sebbene il Russo abbia corretto le bozze per ben tre volte. Si cita uno sproposito per tutti, alla seconda pagina della Presentazione, dove si deve leggere* cette originalité, *si legge* cet originalité. *Ma perché non pretendono che i tipografi prima di essere assunti in una tipografia, producano la pagella di passaggio dalla prima alla seconda elementare?* (LUIGI RUSSO).

RECENSIONI

ROBERTO RIDOLFI, *Vita di Francesco Guicciardini*, Roma, Belardetti, 1960, pp. 560.

Dal 1869 ad oggi, dalla pubblicazione cioè sulla « Nuova Antologia » del famosissimo saggio di Francesco De Sanctis, *L'uomo del Guicciardini*, ai più recenti contributi dei nostri giorni, sembra che la migliore critica guicciardiniana, salvo rare eccezioni, si sia costantemente preoccupata d'integrare o di rivedere e, talvolta, di capovolgere il giudizio che sullo storico fiorentino dette il grande critico ottocentesco. È vero che, correndo dietro a tale preoccupazione, si son date talora del Guicciardini interpretazioni deboli o, addirittura, insostenibili; ma è vero anche che l'esigenza di tornare sulla tesi desanctisiana era (ed è) più che legittima; ché, nonostante tutto, resta sostanzialmente esatto quanto, nell'ormai lontano 1933, Federico Chabod scriveva per l'*Enciclopedia Italiana*: « Per l'interpretazione dell'uomo e del suo pensiero ebbe importanza capitale il giudizio di F. De Sanctis, *L'uomo del G.*, in *Nuovi saggi critici*, 2ª ed., Napoli, 1879; giudizio ostile, su più d'un punto non giusto, troppo influenzato e dal confronto con il Machiavelli e dai soli *Ricordi* ». Né, aggiungerò, del tutto inattuale credo quanto egli diceva immediatamente dopo: « Per l'efficacia della trattazione e la forza di rilievo il giudizio del De Sanctis è tuttavia divenuto il giudizio comune, e solo in questi ultimi tempi si è cercato di reagire ad esso »: ancor oggi, infatti (e dopo lavori come quelli, per non citare gli altri, di un Fubini o di uno Spongano), è possibile leggere sul saggio del De Sanctis giudizi come questo, di Salvatore Rotta: « .... stupendo per vigore di penetrazione storica, per l'animata precisione del quadro e per il rigore di metodo ».

E *stupendo*, al contrario, è che ancora si pensi così, quando ormai dovrebbe esser chiaro come al De Sanctis sfuggisse l'aspetto più significativo e più vero dell'opera e della personalità guicciardiniane, come cioè, sotto quella famigerata dottrina del *particulare* fosse, avvertibilissimo, un doloroso e sofferto dramma umano: ché davanti ai suoi occhi, diremmo, non tanto era l'uomo del Guicciardini, quanto gli esponenti di certo meschino e profittatore qualunquismo politico e culturale che, fin d'allora, s'affrettavano a spargere acqua assai sporca su quanto restava del fuoco risorgimentale; anche allora, come altre volte del resto, preoccupazioni di ordine politico-sociale spinsero il De Sanctis, quando ebbe a scrivere del Guicciardini, su una strada che era bensì quella dell'onestà civile e patriottica, ma non certo quella della imparziale penetrazione storica o della rigorosa precisione del metodo: come, altrimenti, a quella sua sensibilità sarebbe potuto sfuggire che l'uomo del Guicciardini, quale ci appare nella sua fisionomia esteriore, non è il frutto di un ideale morale (o, se si preferisce, immorale), ma il malinconico risultato di una situazione storica in cui si andava esaurendo ogni fede nella virtù creatrice dell'uomo? [1]

[1] Abbiamo voluto lasciar libero il nostro collaboratore su questa interpretazione non del tutto verace del famoso saggio del De Sanctis su l'*uomo del Guicciardini*, a cui è stato fatto un grave torto a incominciare da Alessandro Luzio, il quale, nel suo assurdo reazionarismo cattolico (combatteva il De Sanctis perché iscritto come il Carducci

Appunto Federico Chabod, nell'articolo or ora citato, diceva che in quel periodo in cui andava completandosi la disgregazione di ogni vita statale e nell'aria si avvertiva l'incipiente Controriforma, « tosto che nasce, ogni entusiasmo trova un immediato freno, e ai progetti di grandi azioni si oppone il senso amaro della loro vanità »: l'innegabile cura del *particulare* che noi scorgiamo nel Guicciardini nient'altro era che un riflesso di questa situazione spirituale. Così dicendo, egli, non solo mostrava di quel periodo una penetrazione storica ben più profonda che non fosse quella dell'Ottocento e di Francesco De Sanctis; ma indicava altresì la necessità di considerare il Guicciardini non più uno *specimen* ideale, fuori dello spazio e del tempo, da amare o da odiare, ma un uomo da inserire in un'epoca storica e di quell'epoca intendere come un prodotto. Con quell'articolo Federico Chabod apriva la strada maestra per portare gli studi guicciardiniani su un piano di serietà e di onestà scientifica: su quella strada hanno progredito i migliori studiosi che del Guicciardini si sono occupati.

E su quella strada cammina spedito il libro che sulla vita del grande storico ci offre ora Roberto Ridolfi. Perché, se è vero che la desolata situazione dell'anima guicciardiniana scaturisce dal restringersi dell'orizzonte umano al solo *particulare*, di questa situazione il libro ci offre la lenta formazione e la genesi attraverso l'esperienza quotidiana del protagonista.

Anche a tacere degli altri meriti del volume (meriti, soprattutto, filologici, e dei quali mi propongo di parlare in un mio prossimo scritto riassuntivo sulla figura del Ridolfi), basta ben questo a renderlo un prezioso contributo alla comprensione dell'opera del Guicciardini. Nessuno dei tratti che la tradizione ci ha abituati a considerare caratteristici della sua personalità è apparso all'autore quello dominante. È vero, neanche questi, ogni volta che sia stato necessario, egli ha tralasciato di mettere in luce: certo, quando il Guicciardini ci vien descritto a temporeggiare e a tirare sul prezzo prima di assumersi la Presidenza di Romagna, o quando, ancor giovanissimo, lo vediamo a vagliare i *pro* e i *contra* che gli sarebbero derivati dall'accettazione della legazione di Spagna; quando lo seguiamo, durante gli anni del Governatorato di Modena e Reggio o quelli della Luogotenenza, in quella sua aggrovigliata ed abilissima opera amministrativa o politica; ci vien fatto di ripensare, di volta in volta, all'immagine scontata e fin troppo familiare di un Guicciardini ora disincantato ed ora spregiudicato realista. Né, d'altra parte, si sorvola su altri aspetti (meno noti, forse, ma non per questo meno autentici) della sua personalità: quel suo dolente e come represso patriottismo — fiorentino e italiano — che pur affiora qua e là nella sua vita e nella sua opera; quella sua onestà; quella sua dignità. E già sarebbe abbastanza per un biografo averci fatto scorgere, prestando orecchio attento a tante e talvolta discordi voci, il vero volto di un uomo, e, come tutti gli uomini, misto di bene e di male, laddove altri non avevano visto che un feticcio da abbattere o, talora, da idoleggiare: ma il Ridolfi ha fatto ben altro se ha saputo avvertire la presenza costante del motivo di cui parlavo all'inizio e, collegando quelli che, altrimenti, potevano pur apparire *membra disiecta*, a comporli nel profilo vivo e preciso di una unitaria storia umana; un motivo, si badi, che ad essere scòrto e seguito esigeva sicura sensibilità e, non foss'altro, calda ed affettuosa comprensione del personaggio: e

---

a una qualche loggia massonica) prendeva il c o n t e n u t o d e l l ' u o m o s a v i o come fosse lo spirito stesso del Guicciardini. Il che sarebbe errore analogo di chi attribuisse allo Shakespeare la moralità di Jago o di Macbeth o al Machiavelli la moralità del Valentino e di Remirro del Lorca.

Non si è abbastanza radicato almeno in Toscana il concetto dell'unità di forma e contenuto, agitato dal pensiero degli storici del nostro Mezzogiorno; e non è valso che noi in « Noterelle e schermaglie » della *Nuova Italia*, 20 novembre 1931, si pubblicasse una chiarissima nota di Gaetano Trombatore, in cui il valente nostro amico dissipava questo equivoco. Forse nel prossimo numero torneremo a ristampare quella « Noterella » del Trombatore, nella speranza che non cada più dalla memoria l'interpretazione più esatta dello storico irpino. (L. R.).

sì che nelle pagine della prefazione l'autore aveva sentito il bisogno di scusarsi se questa *Vita di Francesco Guicciardini* non avrebbe avuto il calore umano che era piaciuto nel suo *Machiavelli*, se le sarebbe mancato il calore del biografo e quello del biografato!

In questa penetrante visione della vita del Guicciardini, la quarantina di pagine che il Ridolfi dedica alla legazione di Spagna (pp. 37-74) hanno il sapore di un prologo o di un preludio. Il carattere del Guicciardini ne vien fuori già a tutto tondo: nella freddezza del carattere, di cui dicevo or ora; nell'amore per la esteriore dignità, tutto manifesto nella solenne lentezza del viaggio che « tanto si addiceva al suo aspetto e al suo spirito »; nel gusto per la lezione dell'esperienza, di cui la Spagna di Ferdinando non gli fu certo avara; nell'onesto attaccamento alla patria, rivelato o confermato da un frammento di lettera proprio dal Ridolfi per la prima volta decifrato; nelle sue ambizioni politiche, infine; ma, soprattutto, in quel senso d'insoddisfazione e d'impotenza che già si avverte come più genuinamente guicciardiniano e che si chiarirà meglio e meglio si determinerà, nella sua natura e nelle sue cause, attraverso le successive esperienze.

Scorriamo dunque quel vasto affresco con cui, in novanta densissime pagine (pp. 100-190), l'autore ci dipinge gli anni del governatorato di Modena e Reggio. Eccolo, il neo-governatore, giungere a Modena: « Erano passate appena ventiquattr'ore dal suo arrivo e già s'era occupato della guardia, del bargello cittadino e di quello del contado, dove il disordine era maggiore, ma il Guicciardini si proponeva di ricondurlo a buoni termini, ' dando del bastone a chi non vorrà '; s'era occupato anche delle entrate, *nervus rerum*, né aveva trovato mai cosa tanto disordinata: oltre al danno c'era pur la vergogna, perché le più non si riscuotevano, e le poche che si riscuotevano erano rubate dai ministri, cui a memoria d'uomo non si rivedevano i conti; bisognava dunque aver cura delle esazioni, rivedere le esecuzioni, licenziare i ministri ladri e corrotti, provvedersi di un buon tesoriere. Né in così poco tempo aveva studiato soltanto il modo di accrescere le entrate: già pensava anche a scemare le spese, avendogli dato negli occhi certi uffici superflui » (p. 103).

Quale entusiasmo! Sembra che la prosa stessa del Ridolfi (questa prosa tutta sprezzatura e signorilità e, sempre, tutta saporosa del migliore umanesimo) divenga rapida della rapidità propria agli entusiasmi iniziali e che, in quest'inizi della sua opera di governo, il Guicciardini ben doveva sentire. Fu un entusiasmo, ahimé, di breve durata, ché presto esso andò ad insabbiarsi nel groviglio di una realtà ribelle a qualsiasi azione che in essa pretendesse d'incidere efficacemente e durevolmente. La carenza statale, la disgregazione della compagine sociale in una miriade di piccoli ma non vincibili potentati, i privilegi dei vassalli, la corruzione o l'impotenza dei superiori impaniarono il Guicciardini, ne esaurirono lo slancio, ne avvilirono lo spirito. Il Ridolfi ci accompagna momento per momento lungo la quotidiana sconfitta che quella situazione inflisse ad un uomo che, nella sua opera, avrebbe pur voluto portare mente giuridica ed equanimità ed umanità e desiderio dell'ordine; e c'indica ad un tempo donde prendesse corpo quella dolorosa convinzione della vanità del tutto che incupisce tante pagine, le migliori, del Guicciardini.

Le successive esperienze politiche del quale, sotto questo rispetto, così come ce le narra il Ridolfi e come esse furono in realtà, assumono il sapore di un unico esperimento, perennemente ritentato.

Ricominciava dunque la dolorosa istoria anche là, ricominciavano i contrasti che tanto lo avevano tormentato e impacciato nei suoi governi, specie nei primi anni: egli voleva restaurare l'autorità dello stato e imporre il rispetto della legge con una rigorosa amministrazione della giustizia; ma questa opera salutare gli era continuamente interrotta dalla Curia Romana, ora per facilità, ora per faziosità, ora per favori più o meno disinteressati (pp. 192-193).

Così il Ridolfi, attaccando, quasi in apertura del capitolo XIII, il periodo della Presidenza di Romagna. E, attento ai primi e minimi accenni del mutamento di un'anima, proprio allora osserva che il Guicciardini cominciò a sentire una tal quale sazietà della

sua vita pubblica e di tutte quelle faccende con le quali non era riuscito a cavare un ragno dal buco o, fuor di metafora, un Domenico di Amorotto dalla sua rocca delle Carpinete o quattro ghibellini facinorosi da Bertinoro.

Un mutamento, fu quello, destinato a diventar definitivo. Dopo il governatorato di due città, la presidenza di una intera regione; dopo questa, la luogotenenza generale delle truppe pontificie nella guerra della lega di Cognac: l'esperimento si allarga, ma il risultato resta il medesimo. Anche ora un baldanzoso principio, e contentezza ed ensusiasmo e alacrità (pp. 236-240): ben presto, le prime delusioni; subito dopo, il crollo d'ogni speranza; scandito dalla precipitosa ritirata del Duca di Urbino da Milano proprio quando la capitolazione della capitale sembrava imminente; dagl'indugi e dalle incertezze successive nella condotta della guerra; dalla tregua di quattro mesi estorta a Papa Clemente da Ugo Moncada e dal Cardinale Colonna; dagl'intrighi, infine, tessuti contro di lui da Guido Rangoni. Fu un crollo più rovinoso dei precedenti, se le righe del Ridolfi si venano di una più accentuata malinconia a descrivere questa rovina d'Italia che fu ad un tempo, o mi sembra, anche il tramonto di un uomo.

Ed è da questo momento che la nostra biografia cresce, di pagina in pagina, in bellezza. Essa ha seguito, finora, il formarsi di una condizione umana; ora, più che descriverla, la penetra. È una condizione di tristezza e di desolazione, nella quale sempre più fondo si va aprendo un solco fra la nobiltà ideale dell'uomo e la vita, che a quella nobiltà non può esser ridotta: una condizione che vediamo affiorare non solo nell'opera del Guicciardini, ma in tante cose del Cinquecento e, soprattutto, nel dettato solenne ed affranto di molta lirica di quel secolo. È il momento del ritiro a Finocchieto, la solitaria e triste villa di campagna del Guicciardini, donde egli « seguiva stancamente, come uno spettatore sempre più straniato dal gioco, le tarde provvisioni che si facevano per la liberazione del Papa » (p. 287): le cose della terra sembrano allontanarsi e rimpicciolirsi, mentre l'uomo si fa grande di una sua grandezza impotente e malinconica.

Così, nelle cento pagine che da questi anni ci portano fino alla morte, squallida dello squallore comune a tutte le morti non rischiarate da una qualche fede nei valori della vita, echeggia insistente quest'unica nota: ora l'avvertiamo nel gusto di distrarsi, lasciandosi andare magari (né mai l'avremmo sospettato nel compassato e grave Guicciardini) alla gioia di un buon pranzo bolognese; ora, più chiaramente, nelle pensose meditazioni sui più vasti problemi italiani, che in qualche modo lo allontanavano da quel povero quotidiano barcamenarsi; ora nello stupore con cui si accorge di avere un animo più incline alla quiete che ai travagli. Dieci anni, questi, di progressiva chiusura in se stesso e nel proprio mondo ideale: dieci anni al termine dei quali la morte giunse soltanto a sanzionare un distacco dalla vita che già era stato consumato intieramente.

Questa la vita del Guicciardini quale ce l'ha narrata il Ridolfi, nel suo significato che a lui (ed a noi) è sembrato il più vero: egli l'ha scoperto lasciandosi guidare da una vigile e finissima sensibilità che, tuttavia, sorretta com'è dalla vastità e dalla sicurezza dell'informazione, non ha voluto affidarsi soltanto a se stessa. Né poteva essere altrimenti, se proprio al Ridolfi del progresso che gli studi guicciardiniani hanno fatto in questi ultimi tempi va riconosciuto un merito particolare, con le sue tante scoperte, dal *Diario di Spagna* alle *Cose fiorentine* e ai *Commentari della luogotenenza*; sicché in questa *Vita*, com'egli stesso dice, « c'è tanto di nuovo, quanto non credo che in questo secolo sia venuto fuori sopra ad alcun altro dei maggiori classici nostri ». E qui, in questa *Vita*, è il frutto maturo e sapido di quarant'anni di lavoro sulle carte del Guicciardini. Della sua eccellenza m'è prova certissima il fatto che a leggerla sembra di comprendere più compiutamente il fascino di tante pagine del Guicciardini: quanta drammaticità sia in quei personaggi della sua *Storia d'Italia*, che tessono all'infinito le sottilissime ed inconsistenti tele di ragno delle loro trame politiche; o quanta chiusa tristezza ristagni nella nuda prosa dei *Ricordi*, nei quali (e chiuderò queste note riferendo un breve e mirabile spunto del Ridolfi) non c'è soltanto « la malinconia stillante dalle infelicità che fatalmente accompagnano anche le condizioni meno infelici della vita umana; v'è quella più

sottile e più definitiva, che trasuda dalla vanità del tutto: vanità delle grandezze e dei guadagni più desiderati; vanità delle azioni generose compiute per la libertà della patria; vanità perfino di quelle sue stesse massime e dell'esperienza che racchiudono, in molti casi particolari ».

MARIO MARTELLI

EVGHENI VIKTOROVIC TARLE, *La classe operaia nella rivoluzione francese*, Roma, Editori Riuniti, 1960, voll. 2, pp. 273, 513.

Il primo volume dell'opera del Tarle, che è senza dubbio fondamentale per lo studio della rivoluzione francese, fu pubblicato, come ricorda l'editore in una nota, nel 1909, il secondo nel 1911; e già due anni prima il Tarle aveva dato alle stampe un'altra importantissima monografia di storia economica e sociale: *Gli operai delle manifatture nazionali in Francia all'epoca della rivoluzione (1789-1799)*. Ricorda ancora la nota editoriale: « dai risultati stimolanti di questa prima ricerca e più ancora, in pari tempo, dalla riflessione sugli avvenimenti della prima rivoluzione russa (che, come è noto, avevano sollecitato dentro e fuori i confini della Russia un animato dibattito sull'azione della classe operaia nelle rivoluzioni democratico-borghesi), il giovane storico fu indotto ad affrontare il tema in tutta la sua ampiezza: quale era stata la parte della classe operaia nella grande rivoluzione democratico-borghese di Francia?, e, quindi, quale era, anzitutto, la reale consistenza di questa classe alla vigilia della rivoluzione, quali le sue condizioni di vita, il suo grado di omogeneità? e, infine, che cosa aveva significato la rivoluzione nel processo di formazione del proletariato moderno e quanto aveva contribuito a suscitare nei proletari la consapevolezza di esistere come classe? ». Quando il Tarle si poneva queste domande, e si accingeva a dar loro una risposta, lavorando sul solo terreno valido, cioè su quello della minuta ricostruzione archivistica degli avvenimenti, gli studi di questo genere erano in uno stadio assai arretrato, anche nella stessa Francia. In seguito, come è noto, su questi argomenti, affrontati per la prima volta dal Tarle cinquanta anni fa con vastissima preparazione e con acuto senso storico, si sono avute in Francia opere notevoli (e diverse sono state anche tradotte recentemente in italiano), che hanno arrecato a queste ricerche contributi nuovi. Oggi la bibliografia in materia è piuttosto vasta, ma non c'è in essa alcun lavoro di storici nostri. Scarso interesse per un argomento che non ci riguarda direttamente? Ma la rivoluzione francese riguarda, e come!, la storia italiana, e non si può certo affermare, d'altra parte, che la nostra storiografia non si sia occupata, negli anni passati, di argomenti di scarso e scarsissimo interesse.

La ragione di questa assenza in un campo di studi che appare tra i più vivaci e interessanti della storiografia dell'ultimo cinquantennio è indubbiamente un'altra, e va cercata altrove: va cercata, ma è un vecchio discorso, nell'esclusivo interesse per la storia etico-politica, che ha dominato per tanti anni l'attività storiografica italiana. Il fatto che in Italia non si sia prestata alcuna attenzione alla storia della classe operaia francese e dell'industria francese, non può certo stupire se si considera che se ne è prestata pochissima alla classe operaia italiana, ed all'industria italiana. È un vecchio discorso, dicevamo, ma è opportuno riprenderlo di tanto in tanto; se, infatti, sembra impossibile che si possa tornare oggi ai vecchi schemi della storia come storia dei ceti intellettuali, unica forza attiva nella società, unica luce su un indistinto grigiore, sicché il pericolo maggiore appare piuttosto consistere in un altrettanto schematico rovesciamento delle posizioni, e, soprattutto, nei tentativi di capovolgere le conclusioni del discorso storiografico, senza un sufficiente apporto di nuovi documenti, se tutto questo è vero, è pur sempre opportuno, di tanto in tanto, ricordare quali sono i vuoti più grossi lasciati nella ricostruzione della nostra storia dalla storiografia idealistica. E ci è sembrata opportuna l'occasione offertaci da questa eccellente opera del

Tarle, un lavoro esemplare anche sotto l'aspetto metodologico, in cui ogni pagina ha un solidissimo fondamento di documentazione, senza però che la ricerca documentaria divenga mai fine a se stessa: attraverso la gran mole di documenti (radunati in anni di lavoro negli archivi francesi) il filo degli avvenimenti si snoda assai chiaramente.

L'opera, come abbiamo già detto, è composta da due volumi. Il primo comprende i seguenti capitoli: « La questione dell'eliminazione degli operai dalle elezioni alla vigilia dell'apertura degli Stati generali (nella pubblicistica) »; « Il saccheggio e la distruzione delle case dei fabbricanti Réveillon e Henriot »; « La disoccupazione del 1789 »; « I lavori di carità e i ' lavori pubblici ' »; « Gli scioperi del 1791 a Parigi. I padroni e gli operai nel 1790-1791 »; « I partiti politici e gli operai nell'epoca dell'Assemblea Costituente ». Nel primo capitolo il Tarle, occupandosi della quasi totale esclusione degli operai dalle elezioni (essendo stato fissato un censo di sei lire), osserva che le proteste per questa esclusione sono poche e che, sebbene in alcune di esse appaia, sia pur timidamente, la divisione fra i grossi borghesi e gli altri appartenenti al terzo stato, si tratta tuttavia di cenni confusi e, quello che più conta, fatti da persone che non appartengono alla classe operaia, ma sono soltanto animate da sentimenti umanitari verso di essa. « È indubbia » scrive il Tarle « la povertà di pensiero relativamente alle riforme necessarie alla classe operaia. D'altra parte, non c'è soltanto la protesta ma, in due casi, si sostiene molto chiaramente l'*antitesi* degli interessi della ' borghesia ' e degli operai, benché non abbiamo assolutamente alcun dato che ci permetta di giudicare fino a che punto tali idee trovassero accesso nell'ambiente operaio ». Sullo studio della sommossa nel *faubourg* Saint-Antoine, culminata nella distruzione e nel saccheggio delle case di Réveillon e Henriot, non è il caso di fermarsi a lungo, perché si tratta di un argomento successivamente ripreso e approfondito da altri studiosi, e ci basterà riportare la conclusione, perché coincide con quelli che sono i risultati finali dell'indagine del Tarle: la dimostrazione dell'assenza nella rivoluzione di un'autonoma forza operaia. Il Tarle scrive: « La crisi alimentare che infierì in molte regioni francesi e in particolare nell'Île-de-France nel 1788 e 1789 impresse una chiara impronta a tutto il movimento di massa dei primi mesi della rivoluzione. Gli animi erano paurosamente irritabili, la folla si eccitava in quell'epoca per un nonnulla, il sospetto regnava sovrano e degenerava nella più irrefrenabile furia ad ogni piccolo appiglio: nel 1789 queste caratteristiche erano esaltate al massimo ». Il popolo voleva il pane, e non sapeva dare una forma politica alla propria inquietudine, alla propria disperazione: « per il momento il suo nervosismo, il febbrile sospetto sfociarono nell'attacco alle case di due ricchi cittadini, che divennero casualmente i capri espiatori senza alcuna colpa da parte loro ». Senza entrare nel merito della tesi del Tarle, bisogna riconoscere che una delle caratteristiche fondamentali della storia di quegli anni, e non del solo 1789, appare in realtà l'incapacità delle masse popolari di muoversi in maniera autonoma con una sia pur minima coscienza politica. Il fermento trova, sì, espressione in dimostrazioni e scioperi, ma si tratta di dimostrazioni e di scioperi isolati, e che non si pongono degli obiettivi di carattere generale. Si legga, per esempio, il quarto capitolo, sulla soppressione dei cantieri pubblici. Contro di essa gli operai protestano, e lottano anche, ma senza nessun risultato, e la lotta non conduce al raggiungimento di una coscienza di classe, sebbene la municipalità adotti una politica nettamente favorevole ai padroni, offrendo loro, con la chiusura dei cantieri stessi, una massa di disoccupati utilissima agli imprenditori in un momento in cui, per lottare contro gli scioperi divenuti più frequenti a causa dell'attenuazione della crisi nel commercio e nell'industria, essi ne hanno grande bisogno.

Questo non è l'unico aiuto che gli organi di governo offrono ai padroni contro gli operai. Assai più consistente è quello offerto con la legge Le Chapelier, diretta a stroncare gli scioperi. « La legge » scrive il Tarle « non suscitò la minima opposizione né sulla stampa né nei club. Quanto agli scioperi, le notizie al riguardo diventano frammentarie. Indubbiamente dopo la legge terminarono presto ». La mancanza di ogni resi-

stenza non deve meravigliare: « ricordiamo », osserva ancora il Tarle « che gli stessi operai ritenevano possibile difendere soltanto i fini benefici delle loro società e che alle denunce dei padroni rispondevano con denunce analoghe sostenendo che i padroni si accordavano per mantenere i salari bassi. Gli operai non avevano, né l'aveva la borghesia, la più lontana idea del diritto di lottare per i propri interessi mediante scioperi pacifici; ma la borghesia aveva in mano una forza poderosa, il potere, e se ne valse largamente per promulgare le leggi di cui aveva bisogno proprio nel momento più opportuno ».

Nell'ultimo capitolo del primo volume il Tarle studia i legami fra i partiti politici e gli operai e, dopo aver mostrato la vanità dei tentativi controrivoluzionari, peraltro scarsi e poco convinti, di acquistare influenza fra le masse operaie, approfittando della tensione prodottasi fra esse e la borghesia, osserva: « Quando la corrente democratica cominciò nel 1792 a rafforzarsi in seguito a tutta una serie di condizioni in cui si venne allora a trovare la rivoluzione, quando sorse il problema di chi dovesse prendere il timone, gli operai si schierarono decisi dalla parte degli esponenti più radicali, perché da un ulteriore sviluppo della rivoluzione essi, così a loro sembrava, non avevano che da guadagnare. E quando, per volontà dei destini storici, nonostante il reale rapporto di forza, gli operai riuscirono per un breve momento ad acquistare un'enorme influenza, riuscirono anche a sfruttare tale momento al massimo ».

Nella seconda parte del secondo volume il Tarle si occupa, appunto, di quel periodo della rivoluzione francese che vede, e sia pure per poco tempo, la classe operaia in prima fila. L'effetto più importante della sua azione è dato dall'imposizione del calmiere, voluto, come mostra il Tarle, dal popolo, e soprattutto dai disoccupati. Il Tarle tratta di tale questione senza alcuna concessione al mito, e l'azione popolare è da lui studiata con molto equilibrio e realismo. I montagnardi si unirono al popolo e vinsero. « Ma perché vinsero? » si chiede il Tarle. « Perché l'appoggio della popolazione affamata della capitale risultò dapprima sufficiente a rovesciare con la violenza i deputati girondini e in seguito a promulgare la legge sul *maximum*? Non è possibile spiegare questo fenomeno dicendo che la forza delle masse operaie di Parigi, o meglio delle masse disoccupate affamate, era invincibile. Vedremo che i montagnardi, saliti al potere, non solo pretesero con la massima decisione, senza la minima esitazione o il minimo dubbio, l'immediata e incondizionata obbedienza degli operai, ovunque questi cercarono di deviare sia pur minimamente in difesa dei propri interessi, ma anche che, in certi casi, trattarono gli stessi operai come strumenti di lavoro viventi, disponendo con la forza del loro lavoro, e minacciando dure punizioni a chi si fosse ribellato; non solo, vedremo anche che quando lo stesso calmiere, la stessa 'legge del *maximum*' risultò estremamente dannosa alla classe operaia, il Comitato di salute pubblica *continuò* ad esigerne l'esecuzione. Dunque la forza delle masse operaie non era immensa, invincibile, e la vittoria dei montagnardi nella primavera del 1793 non può essere spiegata soltanto con l'appoggio della massa operaia. La ragione della vittoria non risiede tanto nella forza del popolo, quanto nella debolezza dell'avversario ». Questa vittoria popolare, comunque ottenuta, si risolve poi in una grossa delusione, perché durante il periodo in cui la legge viene applicata le condizioni della classe operaia subiscono un netto peggioramento. Né esse migliorano negli anni successivi: dal 1795 al 1799 vi è una seria disoccupazione, che spinge molti operai all'estero. Vi è qualche sciopero, ma non si registra nessun movimento generale di protesta. A conclusione della sua opera il Tarle riporta il seguente documento: « Il 1° messidoro (19 giugno 1799) gli operai del *faubourg* Saint-Antoine si sono riuniti in posti pubblici.... hanno parlato molto del Direttorio e dei ministri.... hanno detto: *facciano quel che vogliono, il faubourg non s'immischierà più in queste faccende* ». E osserva: « Con questa nota, in perfetta armonia con tutte le altre testimonianze, si interrompe la storia della classe operaia francese nel periodo 1789-1799. *A chiunque volesse por termine allo stato di cose esistente era assicurata l'amichevole neutralità della popolazione operaia della capitale* ».

Nella prima parte del secondo volume (che è diviso nei seguenti capitoli: « Le forme dell'attività industriale nella Francia alla fine del XVIII secolo », « Lo stato della tecnica industriale nella Francia della fine del XVIII secolo », « Lo stato generale dell'industria di trasformazione in Francia prima della promulgazione della legge sul *maximum* », « La classe operaia nel 1792-1793 (prima della promulgazione della legge sul *maximum*) » ; « Gli operai nel periodo della legge sul *maximum* (29 settembre 1793-24 dicembre 1794) », « La classe operaia dopo la soppressione della legge sul *maximum* (La fine della Convenzione e il Direttorio, 1795-1799) » il Tarle studia lo stato dell'industria in Francia, su cui raccoglie moltissimi dati, assai interessanti. Con qualche rara eccezione — questo è il risultato delle sue ricerche — l'industria si trova ancora in uno stadio piuttosto arretrato, sia per quanto riguarda le macchine, che si fanno venire con grandi spese e fatiche dall'Inghilterra, sia per quanto riguarda la concentrazione della manodopera nelle fabbriche, giacché è ancora assai diffuso, specialmente nelle campagne, il lavoro a domicilio fatto su commissione dei fabbricanti. Ed anche questo spiega il fatto che gli operai, ancora dispersi, non abbiano avuto, negli anni della rivoluzione, una coscienza di classe. L'opera del Tarle conferma dunque quello che ormai è un dato acquisito dalla storiografia: la rivoluzione francese fu una rivoluzione esclusivamente borghese, in cui le masse ebbero soltanto funzione di appoggio. E lo conferma, questo conta, con numerosissimi documenti, che parlano un linguaggio inequivocabile.

AURELIO LEPRE

GEORGES LEFEBVRE, *Napoleone*, Bari, Laterza, 1969, pp. XV-746.

Un'opera di grande importanza il *Napoleone* di Georges Lefebvre, tradotta ora in italiano. In essa il Lefebvre non si trova a lavorare su un terreno vergine: qui, perciò, più che la ricerca d'archivio vasta e paziente, è da ammirare la straordinaria capacità di sintesi, la facoltà di abbracciare con lo sguardo tutta l'Europa del periodo napoleonico, e di costruire un quadro al tempo stesso lineare e dettagliato, fermandosi su avvenimenti singoli e su figure di forte rilievo, ma inserendo gli uni e le altre in un unico, coerentissimo discorso, il cui filo non si aggroviglia nemmeno per un istante. Qual è, in questo ampio quadro, il posto di Napoleone? La questione più difficile consiste proprio nel dare il giusto rilievo alla sua azione personale, senza indulgere alla teoria del genio come fattore della storia e, nello stesso tempo, nel dare il giusto rilievo alle forze storiche che stavano dietro Napoleone senza cadere nel determinismo. Il Lefebvre, dopo aver esaminato in maniera minuziosa tutta l'opera di Napoleone, vittorie e sconfitte, politica economica e politica estera, campagne militari e campagne diplomatiche, al termine del suo lavoro di attentissima ricostruzione, osserva: « Che un governo autoritario fosse indispensabile alla salvezza della Rivoluzione finché i suoi avversari avessero patteggiato con lo straniero, e che la borghesia avesse bisogno di Bonaparte per instaurarlo, questo, per lo storico, è un fatto; che l'annessione del Belgio e delle rive sinistre del Reno la esponessero a nuovi attacchi, è da ritenersi per probabile. Ma la stessa dittatura militare non comportava di per sé la restaurazione della monarchia ereditaria e meno ancora di una aristocrazia nobiliare, né il miglior mezzo per difendere le frontiere era quello di provocare le coalizioni oltrepassandole. Tale fu tuttavia l'iniziativa personale di Napoleone; le circostanze favorirono certamente il suo sorgere ma essa scaturì nondimeno dal più profondo della sua natura. È d'altra parte opinione molto diffusa che essa era destinata a fallire; per norma degli apprendisti Cesari, e per il bene dell'umanità, forse sarebbe meglio che questo giudizio fosse incontestabile; ma non è così: a Mosca la volontà di Alessandro avrebbe potuto venir meno; a Lützen l'esercito alleato sarebbe potuto esser distrutto ». La non volgare ambizione di Napoleone (di cui vogliamo ricordare un'acuta definizione del Salva-

torelli — in *Leggenda e realtà di Napoleone*, ora ristampato da Einaudi —: « l'ambizione di Napoleone non si rivolgeva alle distinzioni esterne, al possesso materiale, non era qualcosa di staccato, di aggiunto alla sua personalità; era questa personalità stessa in azione », che concorda sostanzialmente con le osservazioni che fa il Lefebvre a questo proposito) dominò per diversi anni la scena politica dell'Europa, ma non raggiunse gli scopi che si era prefissi e si spense nella solitudine di Sant'Elena. L'azione sua che ha lasciato invece una traccia profonda fu un'altra, fu quella che si mosse nel solco iniziato dalla rivoluzione. « In Europa, la diffusione delle idee francesi, l'influenza dell'Inghilterra, lo sviluppo del capitalismo e di conseguenza della borghesia tendevano allo stesso risultato: egli affrettò straordinariamente l'evoluzione, distruggendo l'antico regime e introducendo i principî dell'ordine moderno. Lo sviluppo della cultura, la proclamazione della sovranità popolare, l'espansione del romanticismo lasciavano prevedere il risveglio delle nazionalità: coi suoi rimaneggiamenti territoriali, con le sue riforme egli lo incoraggiò. Il capitalismo metteva piede in Occidente: il blocco ne protesse gli inizi. Il romanticismo fermentava da tempo in Europa: Napoleone fu per eccellenza l'eroe dei suoi poeti. Ma, se la sua influenza fu considerevole, lo fu nella misura in cui operò nello stesso senso delle correnti portatrici della civiltà europea. Si vuol proprio chiamare in causa il determinismo storico? È qui ch'esso si manifesta ». Questo è l'equilibrato giudizio del Lefebvre.

Il Lefebvre sente un po' anche lui, come gli scrittori romantici, il fascino della personalità di Napoleone, ma questo non fa velo al suo giudizio di storico; serve soltanto, semmai, a dargli una nota più vibrata. Giustamente il Saitta osserva nella sua prefazione che il profilo di Napoleone tracciato nel terzo capitolo del primo libro ha la forza e la levigatezza di un classico, ed è un profilo in cui lo storico riesce a non perder mai di vista né il temperamento dell'individuo, né l'atmosfera in cui agisce (a noi ha ricordato — ci si permetta l'accostamento con un altro grande storico, ma della letteratura — certi splendidi ritratti di Concetto Marchesi, mossi e appassionati, e nello stesso tempo completamente calati nella realtà storica). Napoleone, per adoperare un'espressione trita, ma esatta, è figlio del suo tempo. Scrive il Lefebvre: « Entrato nella vita d'azione, restò un cerebrale; quest'uomo di guerra non sarà mai tanto felice come nel silenzio del suo studio in mezzo alle sue schede e alle sue cartelle. Il tratto s'è addolcito, il pensiero è divenuto pratico ed egli si vanta di aver ripudiato 'l'ideologia'; nondimeno egli è rimasto l'uomo del XVIII secolo, razionalista e *philosophe* ». Ma, nello stesso tempo, il discepolo dei *philosophes* sente fortissimo in sé l'impulso dell'individualismo romantico: « Il suo sfrenato individualismo » osserva il Lefebvre « non accettò tuttavia mai la democrazia e ripudiò quella grande speranza del XVIII secolo, che vivificava l'idealismo rivoluzionario: la speranza d'una umanità tanto incivilita da poter essere un giorno padrona di se stessa ». Ma anche quest'individualismo era un prodotto della nuova situazione storica che andava maturando.

La figura di Napoleone non accentra in sé, naturalmente, tutta l'attenzione del Lefebvre. L'intera Europa è da lui considerata con molta cura; di ogni stato, di ogni avvenimento egli traccia un quadro denso e preciso. Si legga, per esempio, il paragrafo: « Potenza e difficoltà del capitalismo britannico. L'espansione europea nel mondo ». In poco più di dieci pagine l'argomento — e qui si deve tornare ad accennare alle straordinarie capacità di sintesi del Lefebvre — è trattato a fondo, ma senza apparente sforzo, senza appesantimento erudito, e questo si può dire per ognuno dei molti paragrafi e capitoli in cui è divisa l'opera. Un'opera di chiara e limpida stesura, ma in cui s'intrecciano continuamente storia politica, storia economico-sociale e storia diplomatica, come continuamente s'intrecciano il destino dell'individuo con quello delle masse e delle nazioni, e che poteva essere scritta soltanto da uno storico che unisse alla più completa informazione il possesso di una sicura metodologia.

AURELIO LEPRE

WILLI OELMÜLLER, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Aesthetik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1959, pp. 222.

La figura ed il pensiero di Federico Teodoro Vischer sono stati oggetto, negli ultimi anni, di studi assai importanti. È apparso, nel 1954, l'ampio saggio di G. Lukács su Marx e Vischer (nei *Contributi alla storia dell'estetica*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 241-318), e, nel 1959, l'accurata biografia di Fritz Schlawe (*F. T. Vischer*, Stuttgart, Metzler); mentre, già nel 1952, Adolf Rapp, nipote di uno dei più stretti amici del Vischer e veterano della *Vischerforschung*, aveva pubblicato il carteggio Strauss-Vischer (*Briefwechsel zwischen S. und V.*, Stuttgart, Klett, in due volumi).

Uscito a breve distanza dal libro dello Schlawe si inserisce degnamente in questa serie di lavori l'accurato studio dello Oelmüller sulla estetica vischeriana, condotto sia sugli scritti stampati che sul materiale inedito conservato nella Biblioteca Univ. di Tubinga e nello Schiller-Nationalmuseum di Marbach.

Lo stesso autore afferma (p. 34) che suo proposito non è tanto di dare un esame esauriente e definitivo del pensiero estetico del Vischer, quanto di fornirne i « prolegomeni »; il che non è altro che la somma dei suoi giudizi sulla critica precedente, che, a suo avviso, non ha mai affrontato il problema con conoscenza piena del materiale e con appropriati criteri metodologici. Per i suoi ammiratori del secolo XIX, e per molti studiosi del nostro secolo, il V. è stato, più che un estetico ed un critico letterario, una figura « eroica »: i suoi successivi atteggiamenti politici, che lo portarono dal radicalismo degli anni '40 all'accettazione dell'impero bismarckiano, e la sua evoluzione intellettuale, dall'idealismo ad uno « sperimentalismo » che spianò la strada a posizioni di pretta marca positivistica, furono gli elementi che lo posero come uno specchio in cui un largo settore della borghesia tedesca del Sud poteva vedere e giustificare se stessa. Si aggiunga il fatto — lo Oelmüller non lo ha notato, forse perché gli pareva superfluo in un libro dedicato a lettori di lingua tedesca — che in quasi tutti gli scritti del V., soprattutto in quelli raccolti nei *Kritische Gänge*, abbondano gli spunti autobiografici ed i riferimenti personali. Fu lo stesso V., in fondo, il primo artefice del mito di se stesso, malgrado non se lo proponesse, né forse, lo desiderasse; la sincerità e la spontaneità dell'uomo sono fuori discussione, e sono riconosciute anche da studiosi che non gli sono benevoli; lo stesso Croce, che ritiene « scarso il senso ed il vigore speculativo del V. », lo loda come « uomo assai leale e aperto alle dimostrazioni della verità » (cfr. *Nuovi saggi sul Goethe*, Bari, 1934, p. 154); questi aspetti del suo carattere, e le sue vicende intellettuali e politiche, parvero eccezionali ai contemporanei, che fecero di lui una sorta di campione del libero pensiero, richiamandosi, peraltro, più che agli scritti più meditati, alla sua abbondante produzione di tipo pubblicistico. E se agli uomini del XIX secolo era piaciuto un V. quasi positivista, agli studiosi del XX egli apparve come colui « che spianò la strada al problema dell'irrazionalismo » (Glockner). Diventò d'obbligo quindi, lo si accettasse o lo si respingesse, il parallelo Vischer-Nietzsche.

Tracce di quest'ultima impostazione si ritrovano anche nell'ampio saggio del Lukács, già citato; V. è collocato tra Hegel e Dilthey, ed è definito un rappresentante del « centro » liberale dello hegelismo, che finisce col percorrere a ritroso il cammino da Hegel a Kant, « senza rendersene conto, e senza intenzionalità da parte sua » (*Contributi*, cit., p. 280); egli non può quindi che « pervenire ad una soluzione eclettica », che ad un certo punto entra in crisi, introducendo una « evoluzione in direzione dell'irrazionalismo » (*ivi*, p. 283 e 290), cioè verso la concezione della *Einfühlung* come principio dell'estetica.

Queste le tappe essenziali della storia della *Vischerforschung*, che lo Oelmüller espone e critica nel primo capitolo del suo lavoro: concludendo che i limiti ed i difetti delle precedenti interpretazioni sono dovuti (oltre che ad una conoscenza non completa degli scritti) ad un difetto di impostazione; la considerazione del V. come « epigono », o come « punto di passaggio » tra due epoche ha fatto sì che i critici si sentissero esentati

dall'obbligo di seguire progressivamente l'evoluzione del suo pensiero, e di coglierne la sostanziale unità. « Sia i diversi abbozzi estetici di V. che la loro reciproca connessione si possono interpretare solo a patto di incominciare da ciò che per lo stesso V. è il punto di partenza di tutti i suoi esperimenti estetici, teoretici e pratico-politici. Dal punto di vista biografico, ma anche oggettivamente, all'inizio dell'evoluzione intellettuale del V. sono il ripudio critico della religione e della filosofia, e, come conseguenza di ciò, il franco confronto col problema del nichilismo europeo; confronto che la sua esperienza gli aveva insegnato non esser più differibile, né per lui né per il suo secolo. L'esperienza fondamentale del mondo moderno, ed il punto di partenza del suo proprio pensiero — continua lo Oelmüller — non sono né una vitalità irrazionale né la moderna società rivoluzionaria, ma il cieco caso che sta a fondamento di tutto (....). Nel quadro di questa esperienza e di questa interpretazione del mondo si inseriscono, con una precisa funzione, le teorie ed i tentativi teorici, pur così diversi l'uno dall'altro, che V. ha elaborato nei settori estetico e filosofico, poetico e politico; ciò a cui essi, tutti, mirano, è l'eliminazione del caso, e la giustificazione dell'esistente e del mondo malgrado lo stesso mondo » (pp. 35-36).

Abbiamo voluto riportare le stesse parole con cui l'A. descrive sommariamente il procedimento e le conclusioni del suo lavoro perché ci paiono tipiche di un atteggiamento interpretativo con cui, soprattutto in Germania, si procede allo studio dei problemi e delle figure della filosofia posthegeliana. L'uso di termini come nichilismo, crisi, ecc., che poi in fondo non vogliono esprimere altro se non che una parte del genere umano ha abbandonato dei valori in cui per un certo tempo si era riconosciuta, e ne va elaborando altri, non pacificamente (il che del resto non è mai accaduto nella storia dell'umanità), ma con scontri e polemiche, avanzate e ritirate, l'uso di questi termini, assolutizzati e presi come definizione del nostro tempo, finisce con rappresentare un grave ostacolo ad una autentica comprensione di esso. Tanto più che l'origine più prossima di quelle espressioni si può facilmente additare proprio nelle discussioni sorte nell'ambito stesso della scuola hegeliana, sulla fine dell'arte, la fine della religione, la fine della filosofia. Non c'è dubbio che quasi tutti i discepoli diretti o indiretti di Hegel fossero convinti che, dopo di lui, non si potesse più pensare, o addirittura vivere, come prima; ed essi tentarono appunto di scoprire una nuova estetica, una nuova politica, persino una nuova « fede »; non ha molto senso, ci pare, confrontare i loro risultati, necessariamente parziali, con le grandiose intenzioni con cui essi si erano posti al lavoro, e ciò per concludere che la loro opera è stata un « fallimento ». È vero che spesso questi stessi uomini — e Vischer ne è uno degli esempi più netti — hanno fatto affermazioni in questo senso: ma può lo studioso accettare senza critica il giudizio e l'interpretazione che un autore dà di se stesso e del suo lavoro, e tanto più in un caso come questo?

Questa impostazione ci pare essere il limite più grave del lavoro dello Oelmüller, tanto più che essa implica una ulteriore conseguenza: poiché ciò che importa è il modo con cui il V. ha tentato di risolvere « il problema dell'estetica posthegeliana », non ha molto interesse analizzare i rapporti tra elaborazioni teoriche e critica letteraria militante, che pure fu una parte assai notevole dell'attività del V., e che in questo libro viene analizzata in misura non sufficiente.

Fatte queste riserve, occorre però ribadire che l'opera merita il più grande rispetto, per la solidità della documentazione e la serietà delle conclusioni. Il suo nucleo fondamentale, cioè la definizione e l'analisi delle tre successive estetiche del V., può considerarsi un contributo di essenziale importanza, dal quale non potrà più prescindere chiunque vorrà occuparsi dell'argomento.

Il testo più importante sul quale lo Oelmüller fonda la sua delineazione del primo periodo del pensiero del V. è un grosso manoscritto del 1835 contenente il primo abbozzo dell'*Estetica*. Il problema sul quale maggiormente si concentrava l'interesse del giovane critico era se l'arte potesse o no esprimere il contenuto storico-nazionale del presente; egli, in altre parole, si rifiutava di accettare la « fine dell'arte » di cui aveva parlato lo Hegel, e cercava la forma letteraria più idonea ad esprimere le tendenze del suo tempo

(si può ricordare che anche il De Sanctis, nelle sue lezioni napoletane del 1845-46, sulla storia della critica, aveva un atteggiamento molto simile). Ma il V. non riusciva a trovare nel presente nulla che fosse in armonia con i suoi schemi: criticava i romantico-cattolici, che avevano potuto far rivivere il passato solo ignorando il presente, mentre non era soddisfatto neppure della lirica del suo amico Mörike; per il presente, che è tempo di azione, il genere letterario più idoneo è l'epica, e la forma attuale di essa è il romanzo; e non già il *Bildungsroman*, ché « si son trattate abbastanza le evoluzioni intellettuali e le vicende private del singolo individuo: noi vogliamo vedere lotte di popoli » (p. 81). Il V. riconosce però che il presente non ha eventi epici che il romanzo possa trattare; e lo stesso vale anche per il dramma. La conclusione è quindi che il mondo moderno, il quale « non è ancora un'epoca con tratti coerenti, non può costituire un periodo artistico conchiuso » (p. 81). E, con un passaggio che è tipico di tutto il movimento giovane-hegeliano, il critico finisce con dire: « confessiamolo una buona volta: il nostro poetare non significa più niente, è ormai tempo di fare » (p. 80). La frase è di uno scritto del 1844; ma già nell'*Estetica* del 1835 era detto che il primo « presupposto negativo » di una vera arte moderna è la « rivoluzione critica », la « rottura con la tradizione »; l'arte deve emanciparsi, diventare « laica » (pp. 93-94); mano a mano che passano gli anni, la « rivoluzione » diventa sempre meno teorica: nel 1844 essa è vista come « l'irrompere della legge originaria contro la legge positiva, un fermento del tutto che vuole unificare le proprie membra dilacerate » (p. 96).

Lo Oelmüller nota, a questo proposito, che la forza nella quale il V. confida per cambiare il mondo è un « irrazionale »; il che è esatto, ma non permette di giungere alle conseguenze che egli ne trae, che cioè il V. ritenesse fin d'ora necessaria una « fede » (il passo che egli cita in sostegno di questa sua affermazione è più tardo); per l'hegeliano V. doveva essere ovvio che la coscienza venisse dopo l'azione; la quale non per questo è irrazionale. Non ci pare che negli studi pubblicati prima del 1848 in varie riviste (e riprodotti poi in gran parte nei primi due volumi dei *Krit. Gänge*) si notino accenni irrazionalistici: ché anzi questo è il periodo in cui più decisi sono i tentativi di abbozzare i caratteri di una cultura e di una politica ispirata ad un liberalismo avanzato. Sono tipici, del resto, gli accenni ad una correzione della dialettica storica di Hegel per eliminarne le « collisioni » tragiche, da sostituirsi con l'idea di un graduale svolgimento, in cui « quando sarà giunto il tempo, i frutti del futuro cadranno da soli dall'albero », come è detto nella celebre prolusione tubinghese del 1844 (*K. G.*, I, p. 179).

Già nel periodo precedente al '48 il V. era venuto elaborando il suo sistema di estetica, di cui il primo volume uscì nel 1846 col titolo di *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. L'origine ed il principio di questa « metafisica del bello », nota lo Oelmüller, sono da ricercarsi nell'esigenza di superare il « caso »: come la filosofia dimostra la necessità di ciò che all'esperienza volgare appare inspiegabile, così deve fare il bello, che supera in sé, senza negarlo, il brutto, il comico ed il tragico del mondo. L'uomo, nella sua vita quotidiana, è diviso ed infelice: il bello può riconciliarlo col mondo; ed il V. si sforza di dimostrare che « l'unità e la totalità del mondo, che l'artista rappresenta nel bello.... ha un fondamento reale nell'essenza delle cose ». « Che non sia una illusione la mia fede nel superamento della scissione del mondo, è dimostrato concretamente dal bello (....). In ogni autentica bellezza noi vediamo infatti realmente risolto il conflitto tra finito ed infinito, ché anche ciò che sembra contraddirsi eternamente è armonicamente composto nel bello, in cui anche l'ultima traccia di contraddizione è estinta » (p. 107). Questo atteggiamento, nota giustamente lo Oelmüller, ha le sue radici più nella filosofia di Schelling che in quella di Hegel (pp. 135-138); il che spiega, tra l'altro, il continuo insistere del V. sul problema del « caso », nonché il risultato finale: che la filosofia ha fatto bancarotta, come già la religione, e che solo una « metafisica del bello » può « giustificare » il mondo.

Lo Oelmüller passa quindi ad esaminare, nelle grandi linee, l'*Estetica* vischeriana; osserva finamente che il V. ha tentato, con l'enorme massa di materiale raccolta ed ordinata

nei sei volumi dell'opera, di dare una sintesi « scientifica » che ovviasse alla mancanza di una base filosoficamente ben definita del sistema; egli si propone di « correggere » e di « migliorare » Hegel, ma in realtà, fin dalle prime pagine, enuncia principî che non hanno più niente in comune con quelli hegeliani; anzitutto viene meno l'identità tra l'arte ed il *Volksgeist* (c'è soltanto una « corrispondenza » ed un « parallelismo » tra l'idea e la storia); il movimento dialettico non ha più, inoltre, un significato reale, e si riduce ad un mero procedimento intellettuale: l'idea assoluta, poi, è così poco sufficiente a spiegare l'arte che il V. deve far ricorso al concetto di « idea determinata », che serve ad affermare la individualità e la determinatezza del fatto artistico, pur senza essere, per sé, una realtà. In questa incapacità di accordare le riflessioni sui singoli punti della teoria estetica con i postulati generali del sistema lo Oelmüller vede il segno della crisi del pensiero del V., il quale, grado a grado, passa dallo studio del rapporto tra idea e realtà all'esame di come nell'animo umano si operi il « rispecchiamento » della realtà e la sua riproduzione nell'arte. « Il soggetto è uno specchio che riflette, con la sua forza creatrice, l'oggetto in una nuova bellezza; ma bisogna che abbia l'oggetto: e il soggetto può operare questa riproduzione solo se procede dall'illusione che l'oggetto sia bello come l'immagine riflessa. Occorre però che questa illusione abbia una qualche radice nell'oggetto stesso, in quanto esso è infinitamente più libero dai turbamenti del caso di quanto non sia il mondo che gli sta intorno ». Così il V.; ma queste considerazioni, nota lo Oelmüller, sono una psicologia, non una metafisica del bello (p. 159). Esse aprono la strada al terzo periodo delle teorizzazioni del V., quello dell'arte come « simbolica dell'animo umano ».

L'espressione fu usata già in uno scritto del 1858 (v. p. 172); il contenuto dell'estetica è un qualche cosa che può esssere interpretato solo con un « simboleggiare tutto particolare, oscuro ed inconscio, necessitato eppure libero »; gli uomini sanno cosa sia questo simboleggiare, perché « per vivere umanamente » tutti devono interpretare il mondo in modo simbolico; l'anima umana penetra nelle cose, estranee ed ostili, ed attribuisce loro le proprie commozioni. È lo stesso atto col quale un tempo i popoli crearono i loro dei; la differenza consiste solo in questo, che oggi si è consapevoli del carattere solo apparente, momentaneo di quelle creazioni; mentre l'uomo religioso è prigioniero di un mondo fantastico che egli stesso si è creato, l'artista, o chi contempla l'opera d'arte, si libera dalla pressione del mondo reale e gode, anche se per un breve istante, di una totale libertà. La quale rimane però priva di efficacia pratica rispetto al « mondo del concetto », che è poi il mondo reale. È questa la conclusione del Vischer che è stata più severamente criticata dal Lukács, che vi ha veduto « quel rinnovamento della teoria dei miti, che nella Germania ha trovato fino ad ora il suo apice nel fascismo hitleriano » (*op. cit.*, p. 309). Lo Oelmüller contesta questa interpretazione: egli afferma che il proposito di tutti i tentativi teorici dell'ultimo V. non è stato quello di esaltare l'inconscio, ma di criticarlo; e cita una affermazione dello stesso filosofo, tratta da uno scritto del 1867: « la parola ed il concetto finiscono con l'assorbire l'inconscio, che prima con esse non si esprimeva. Ogni scienza si sforza di elevare l'inconscio al livello della coscienza » (p. 181). Il V. infatti era convinto che non si poteva tornare indietro, al mito dei tempi arcaici, e che (come aveva già scritto nella sua giovinezza) il presente era assai più grande del passato, in quanto esso è l'età della ragione (p. 198). Dopo queste pagine dello Oelmüller, si può considerare acquisito che questo fosse l'intendimento del V.; ma se l'osservazione vale contro l'interpretazione irrazionalistica del Glockner, non ha altrettanta validità contro la critica del Lukács. Lo stesso Oelmüller ha del resto riconosciuto che, nel tardo V., l'alienazione non è più considerata un grado dell'evoluzione dell'umanità, ma una categoria antropologica, il tratto fondamentale dell'essenza dell'uomo (p. 171). Si può richiamare, a questo proposito, un passo della recensione (del 1873) a *La vecchia e la nuova fede* di D. F. Strauss, là dove il V. scrive che « l'enorme maggioranza degli uomini » non riuscirà mai a superare le forme tradizionali della religione (*K. G.*, I, p. 284). Questo contrasto tra mondo dell'immagine intesa come realtà, e mondo del concetto e della parola, non può non riflettersi anche sul fatto artistico; esso rischia

di ridursi ad un « farmaco » per le classi colte, mentre l'artista finisce con l'essere considerato colui che non riesce a guardare in faccia la realtà, a viverla in tutta la sua durezza. È questo, del resto, il giudizio che il V. dette di Hölderlin nella commemorazione del 1870, e che provocò la vivace reazione di Federico Nietzsche (nel secondo capitolo della *Inattuale* contro Strauss).

Abbiamo lasciato per ultima la discussione del 2° capitolo dell'opera, che tratta dell'evoluzione filosofica del V., e che è un utile contributo alla storia della scuola hegeliana. Importanti le pagine, composte su materiale inedito, relative agli anni di studentato a Tubinga, e la breve analisi di uno scritto, *Ein Traum* del 1830, che meriterebbe forse di essere studiato in un contesto più ampio. È un peccato che le pagine dedicate ai rapporti tra il V. e gli hegeliani del Nord siano condotte solo sulla scorta di uno scritto dello stesso V. (il *Dr. Strauss*, del 1838, con aggiunta del 1844), che è interessante, ma non sempre attendibile. Si veda per es. (a p. 58 di questo volume) la solita critica a B. Bauer di aver tentato di dimostrare speculativamente i miracoli; il testo del Vischer (ora in *K. G.*, I, p. 93) è redatto in modo da far credere che quelle fossero le idee del Bauer quando già collaborava alle riviste del Ruge, mentre erano invece della fase ancora ortodossa del suo pensiero; sarebbe stato utile che lo Oelmüller, pur riportando il giudizio vischeriano, ne avesse indicato la parzialità. È inesatto anche che Feuerbach sia stato « congedato » dall'università di Erlangen nel 1832 (come è detto a p. 63); sospese invece volontariamente i suoi corsi per breve tempo, e poi li riprese e continuò sino al 1836. Sarebbe stata desiderabile, inoltre, una maggior precisione per quanto riguarda i motivi dell'abbandono delle tesi « radicali » da parte del V.; non pare molto convincente il richiamo al Burckhardt (pp. 102-103). Risultano poco chiari anche i rapporti intellettuali tra il V. e gli altri hegeliani; ma non è lecito insistere troppo su questa critica, perché, nelle intenzioni dello Oelmüller, il 2° capitolo deve servire solo di introduzione all'analisi del pensiero estetico del Vischer.

CLAUDIO CESA

Lotte agrarie in Italia. La Federazione Nazionale dei lavoratori della terra 1901-1926, a cura di Renato Zangheri, Istituto Giangiacomo Feltrinelli, Testi e documenti di storia moderna e contemporanea, vol. III, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. XCII-487.

L'argomento a cui è dedicato questa poderosa silloge coglie, sulla base di atti ufficiali e di altra autorevole documentazione, uno degli aspetti fondamentali dell'azione socialista in Italia, è quello, senza alcun dubbio, che ha più profondamente e durevolmente inciso in senso innovatore sulla struttura della società nazionale. Il carattere di quest'influsso, più che di natura politica od economica, si palesa d'ispirazione associativa e di obiettivi latamente sociali, con ampio ed interessante sbocco amministrativo in sede locale. Su codesto elemento formativo di una vera e propria, e del tutto nuova, forma di vita associata, di comunità rurale e cittadina, l'egregio curatore si sofferma in pagine forse più commosse che criticamente documentate, e la silloge trascura assolutamente d'illuminarci. Sicché il risultato più vero e maggiore di questa spinta imponentissima, contro il quale non senza motivo si scatenò sistematicamente la violenza agraria e fascista, rimane un po' sottinteso ed in ombra, come qualche cosa di vivo, d'intensamente sofferto e difeso e ricordato ancor oggi, ma, per evidente mancanza di appigli documentari, su piano affettivo e circoscritto, e perciò non facilmente comunicabile.

Il problema delle campagne, non essendo stato a sufficienza approfondito nelle sue componenti sociali il fenomeno del brigantaggio, assume in Italia contorni definiti intorno al 1875, con le opere del Sonnino, dello Jacini e del Bertani, le quali tutte, per un verso o per l'altro, pongono l'accento non solo sugli aspetti tecnici del mondo agricolo, secondo la tradizione toscana del Ridolfi, ma anche e soprattutto sulla particolare struttura umana, sociale e giuridica dell'ambiente, sulla necessità di ammodernare e perfezionare

i sistemi culturali e contrattuali, d'innovare le norme della convivenza rurale, secondo una prospettiva riformistica di schietto sapore politico. Tuttavia, questa diffusa sensibilità, che sintomaticamente accompagnò e confortò l'ascesa della Sinistra al potere, manteneva di massima, anche attraverso i piani igienico-sanitari del Bertani, una sua caratterizzazione paternalistica e pedagogica, che valutava il mondo agricolo come oggetto e non soggetto di storia, le masse contadine come una potenziale e smisurata riserva elettorale la quale o doveva abbandonarsi senz'altro al prete, con un metodo di suffragio restrittivo quanto all'istruzione, ovvero doveva essere illuminata con opera lunga e paziente, attraverso un *iter* educativo di stampo filantropico, la cui soluzione politica si sarebbe inevitabilmente adagiata nelle secche di un più o meno corretto clientelismo personalistico.

Soltanto con gli scioperi del 1884 e con l'organizzazione mantovana quest'impostazione viene completamente rovesciata: ma i contatti col vecchio mondo politico democratico e radicale, che più si era serbato pensoso di un dirozzamento almeno formale ed estrinseco delle masse agricole, non vengono meno, anzi si potenziano e si affinano nel passaggio di quelle masse al socialismo. Le regioni della Bassa padana nelle quali l'esempio mantovano viene più rapidamente e fruttuosamente seguito sono quelle (e ciò valga specialmente per Rovigo) dove l'estrema borghese aveva già realizzato risultati cospicui, sulla base di quelle associazioni e fratellanze che, pur dissolvendosi dinanzi al rigore classista ed al fervore rivendicativo delle organizzazioni socialiste, si erano rese benemerite per aver sparso quei germi associativi ed aver dato di piglio a quella politicizzazione che saranno i capisaldi e le premesse perché l'intelaiatura socialista appaia, fin quasi dai suoi inizi, matura, cosciente e quasi scaltrita nella competizione politica, lucidissima nel definire e perseguire gli scopi della sua azione. Non di rado gli uomini che compiono questo trapasso, sempre facendo leva sulle leghe contadine, la cui sfumatura politica è da essi sagacemente alterata in senso socialista, sono i medesimi: il Manzotti ci sta illuminando sulla giovinezza democratica di Bissolati; il Ganci ha avuto modo di accennare alla formazione culturale positivista del Prampolini e del Ferri, la cui opera andrebbe però intensamente seguita sul piano locale, almeno a partire dal 1885, come, per il Ferri, ha di recente cominciato a fare Rinaldo Salvadori; un lavoro consimile è auspicabile per il Musini e per il Badaloni.

Ciò nonostante, è innegabile che il delinearsi di un movimento rivendicazionista contadino su basi più ampie e complesse che non fossero la semplice protesta per la fame sia legato a figure schiettamente socialiste di organizzatori le quali — è opportuno notarlo — acquistano rilievo in periodo posteriore ed in maniera del tutto autonoma rispetto all'azione parlamentare ed alla propaganda urbana del partito socialista. Allorché questo sorge, infatti, le leghe agricole stanno attraversando un periodo di profonda depressione, ed appaiono in alcune zone addirittura inesistenti. Né il partito mostra di darsi eccessivo pensiero di questa carenza, fermo com'esso è all'eredità elettorale, operaia ed artigiana, costituitagli dai consolati milanesi, fin quando almeno la repressione del Crispi nel 1895, annullando fin le vestigia dell'organizzazione socialista urbana, non induce i responsabili del partito a rivolgere uno sguardo men frettoloso e più sistematico alle prospettive di penetrazione politica nelle campagne. È per questo che i congressi di Firenze e di Bologna, successivi alla caduta dello statista siciliano, sono largamente dominati — e lo Zangheri avrebbe fatto bene a ricordarlo più estesamente — da dibattiti attinenti la politicizzazione del mondo agricolo, ed accentratisi in prevalenza sul problema della piccola proprietà e della collettivizzazione del suolo, che il congresso di Nantes e l'indagine del Kautsky avevano imposto all'attenzione del socialismo europeo. La crisi dell'ostruzionismo, secondo vicende e prassi che chi scrive ha altrove ampiamente ragionato, sopravvenne a dissociare e, in un certo senso, a dividere e disperdere questo felice momento creativo di tutto intero il socialismo italiano, sospingendo il partito e le leghe su vie alquanto divergenti e verso obbiettivi che non sempre apparivano consentanei con la mentalità e la maturità dei socialisti italiani.

Scaturisce in quest'ambiente, e nel prorompente fervore di libertà seguito al regicidio di Monza, l'opera di Vezzani, Bernaroli, Vergnanini, Varazzani, Zambianchi, Zirardini, questi grandi ed oscuri nomi che hanno dato al socialismo in Emilia e nella bassa Lombardia il contenuto sociale più pregnante ancor oggi, quel lievito associativo ed amministrativo, quella correttezza e probità e laboriosità nella vita pubblica che costituiscono, prima ancora che il postulato di una nuova società socialista, la premessa di una più solida e sicura coscienza democratica. Si tratta di un lavoro aspro ed ingrato, che confina questi uomini, e quelli che ad essi seguiranno, primissimi la Altobelli e il Baldini, in un ruolo marginale e periferico nel partito, a duro, diuturno contatto con un padronato agguerrito, che trova man mano nell'associazione e nel terrorismo la sua forza di resistenza, costretti a superare divisioni e gelosie localistiche, spinte inesorabili all'emigrazione e tutela non meno inflessibile dei locali privilegi di lavoro, conflitti generati dalla ciclica disoccupazione e dal disorganico sistema di collocamento, da divergenze nel sistema contrattuale e da difficoltà obiettivamente ineliminabili in quello della coltivazione, tutto un mondo irto di particolarismi e di contraddizioni, nel quale neppure il sorgere, nel novembre 1901, a Bologna, di una federazione nazionale, riesce a garantire una prospettiva organica ed unitaria. Tale prospettiva, altresì — ed è cosa da tenersi costantemente presente per intendere la sostanziale sterilità politica, su piano che non sia quello municipale, di un movimento così grandioso — si tiene del tutto distinta da quelle contemporanee ed affini del partito e della stessa Confederazione del Lavoro, sicché è lecito parlare — ed è una constatazione purtroppo familiare a tutti gli studiosi del quindicennio d'anteguerra — di più socialismi in Italia, ciascuno con una propria diversa maturità, metodi, strutture ed obiettivi distinti, e non di rado polemicamente concorrenti.

Il congresso del novembre 1901 è sollecitato, ad esempio, da un motivo economico che sfugge al controllo ed all'intonazione dei socialisti, dilagando spontaneo nelle campagne: l'agitazione per la modifica dei patti colonici. Tuttavia, questo motivo, che involgerebbe complessamente un po' tutta la vita della società rurale, imponendo al socialismo un'agilità di adattamento di cui esso è per ora sfornito, viene rapidamente soverchiato ed accantonato nel dibattito sull'inserimento o l'esclusione dei piccoli proprietari e dei mezzadri: dibattito che è veramente il punto dolente della questione agraria, non solo in Italia, ed il cui interesse è grandissimo perché rispecchia nel modo più efficace la dilacerazione onde il socialismo è combattuto tra realistico gradualismo da un lato e meccanico economicismo dogmatico dall'altro. I rilievi d'indole amministrativa contro i prepoteri clientelistici caratteristici del Mezzogiorno, portati al congresso, cadono nel vuoto; le denunzie sull'emigrazione meridionale, che non ha più carattere di fecondo flusso economico ma di autentico e crudo spopolamento, subiscono la stessa sorte; la polemica contro la propaganda clericale nelle campagne è condotta su piano ideologico ed esteriore, e sbocca in una ripulsa drastica, abbastanza grossolana, senza alcun approfondimento delle ragioni sociali e locali che sottraggono così vaste zone della Lombardia e del Veneto alla penetrazione socialista. L'immigrazione dei lavoratori delle altre provincie a più bassa mercede, e cioè il crumiraggio praticato dagli agrari sistematicamente e su scala larghissima, è l'argomento dominante del congresso, il quale lo affronta e cerca di risolverlo su una piattaforma comprensiva, che cerchi di temperare gli interessi spesso esasperati delle due parti, ma in realtà deve fatalmente limitarsi ad un'opera di salvaguardia delle organizzazioni locali più evolute, come quelle di Novara e Pavia, a danno delle correnti di lavoro squalificato che provengono per lo più dal Friuli e dall'altopiano veneto: sicché il divario si accresce e la rivalità si esacerba, contribuendo a circoscrivere il socialismo padano in quell'ambito oligarchico e geograficamente limitato nel quale potrà disfrenarsi con infallibile efficacia la metodica violenza fascista.

In questo stato di cose, le parole d'ordine del classismo e della socializzazione che vengono fatte risuonare fragorosamente e — non si dimentichi! — con gran successo dal Ferri perdono molta parte del loro significato. Certo, l'eliminazione dell'equivoco repubblicano e l'acquisizione sicura e categorica delle masse agricole al socialismo costituiscono

per quest'ultimo non scarso successo. Ma, per tornare a quel che s'è detto, l'incontro tra gli organizzati ed il partito avviene su piano di reciproco squilibrio, e per di più su presupposti difensivi, di salvaguardia di strutture tecniche e sociali ormai fiorenti, non già di espansione su base autenticamente nazionale. Onde l'esaurirsi dell'organizzazione federale, altrettanto rapida del suo sorgere, attraverso scissioni, personalismi, campanilismi, che comprovano la grave incapacità socialista a superare ed armonizzare l'ambito municipale, nei cui confini pur erano stati conseguiti risultati durevoli di evoluta convivenza sociale. La federazione si riduce ad un segretariato con funzioni tecniche di coordinamento e consulenza, il quale, pur mantenendo ferma e forse irrobustendo la caratterizzazione socialista del movimento, è indotto per il medesimo motivo ad accentuarne la prassi riformistica, la natura di rappresentanza solo vagamente politica di un indirizzo a prevalente fondo economicistico e sociale.

I successivi congressi della ricostituita federazione, con un numero di soci che va accrescendosi, ma senza lo slancio innovatore dei primi anni del secolo, e gli episodi più clamorosi ed eloquenti del conflitto sociale nelle campagne, come lo sciopero di Parma o l'agitazione per lo scambio d'opera e le macchine agricole in Romagna, non valgono ad alterare il tono tecnico e specialistico che l'organismo è andato assumendo. La guerra è anche qui il fenomeno che apporta lo sconvolgimento più profondo e durevole. La parola d'ordine conservatrice della « terra ai contadini », l'azione eversiva dei combattenti, la propaganda cattolica per la piccola proprietà, sono altrettanti elementi che confinano la federazione socialista su una difficile linea difensiva nell'atto stesso in cui l'esempio russo e l'aggressivo spirito del massimalismo postbellico sembrerebbero autorizzare un'energica impostazione di combattimento a chiaro sbocco rivoluzionario. L'insufficienza della formazione politica di un organismo adusato per quindici anni al collaborazionismo burocratico, alla consulenza tecnica ed al municipalismo amministrativo si esprime qui sotto una luce allarmante. L'offensiva fascista — su cui purtroppo la silloge di cui discorriamo ci informa in modo estremamente generico e scheletrico — ebbe perciò modo di potersi indirizzare su obiettivi in sé distinti e circoscritti, su municipi, leghe, camere del lavoro, cooperative, che erano state, sì, per lunghi anni, centri operosi di vita associata, ma in una forma atomistica, comunitaria, senza quella larga impostazione almeno regionale e quell'acre coscienza classista che il ceto padronale si era andato forgiando per suo conto. La poderosa organizzazione contadina dei socialisti italiani, la prima d'Europa, fu anche la prima a cedere, con fenomeni di selvaggia compressione ma anche d'inopinato sfaldamento che andrebbero indagati minutamente, come quelli che consentono di cogliere criticamente, nel vivo, lo squilibrio e la disorganicità che permangono fino all'ultimo tra le varie componenti del socialismo italiano. La silloge dello Zangheri offre a questo studio il sussidio di una base documentaria cospicua, preziosa ed intelligentemente elaborata. Ma il problema, in tutta la sua gravità, resta apertissimo, degno — per la nostra coscienza odierna di democratici oltre che per la nostra probità di studiosi — della più attenta meditazione.

RAFFAELE COLAPIETRA

CARLA SCHICK, *Il linguaggio*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 383.

« Il linguaggio è perpetua creazione; ciò che viene espresso una volta con la parola non si ripete se non appunto come riproduzione del già prodotto; le sempre nuove impressioni dànno luogo a mutamenti continui di suoni e di significati, ossia a sempre nuove espressioni »: così il Croce, in un noto passo dell'*Estetica*, ribadisce il concetto dell'identità di sentimento ed espressione, di filosofia del linguaggio e di filosofia dell'arte. Se, dunque, il linguaggio è continua ed immediata creazione artistica, manifestazione della libertà del parlante che di esso si vale per dare forma alle sue emozioni, quale rapporto sarà da istituire fra la norma grammaticale e sintattica, che sembrerebbe dover limitare

la libera espressività linguistica, e la necessità appunto di codesta libertà, intrinseca all'atto creativo del parlare? L'interpretazione che il Croce dà del fatto artistico conduce necessariamente all'affermazione dell'impossibilità di una grammatica normativa: lo scriver bene non s'impara per regole, non vi è regola senza eccezione, lo studio grammaticale deve esser fatto parallelamente alla lettura dei grandi scrittori, che soli possono formare il gusto letterario. E c'è una ragione scientifica di questa impossibilità: la grammatica normativa non può essere considerata come tecnica dell'espressione linguistica, che è invece atto teoretico. E allora, niente più grammatiche? No di certo: la grammatica normativa deve essere intesa come disciplina empirica, raccolta di schemi utili all'apprendimento delle lingue, senza pretesa di filosofica verità, organismo meramente didascalico. Questi concetti generali, espressi e ordinari e discussi dal Croce, sono ormai passati nella coscienza di tutti, raggiungendo anche le schiere dei linguisti che dapprincipio erano stati i più restii ad accettarli. La scuola o le scuole linguistiche moderne risentono della loro formazione crociana, con innegabili risultati di chiarezza e di scientifica robustezza. La Schick, valentissima allieva di Benvenuto Terracini, ci presenta ora questo suo libro agile e sicuro nell'impostazione, facilmente assimilabile, validissimo nella sua scientificità. Il volume è diviso in tre parti: *Il linguaggio come libertà, Il linguaggio come norma, Il linguaggio come storia.* Nella stessa strutturazione della materia balza subito agli occhi che il problema fondamentale che l'autrice affronta è proprio quello del rapporto fra libertà e norma. E aggiungerei che tale rapporto è visto sì al modo crociano, ma persino con maggiore consapevolezza, con una più sottile e penetrante indagine analitica. In ogni atto linguistico — asserisce la nostra studiosa — dobbiamo riconoscere due aspetti, che solo per esigenze pratiche isoliamo e distinguiamo: il bisogno di estrinsecare liberamente un pensiero o un sentimento e la necessità di farci intendere, che ci costringe entro limiti precisi, entro schemi espressivi tradizionalmente fissati (p. 26). Come si salverà dunque l'esigenza soggettiva del linguaggio, espressione dei sentimenti dell'individuo parlante? La Schick propone subito una definizione dell'oggetto della sua ricerca, che vale a comporre l'apparente disarmonia fra norma e libertà: « chiamiamo linguaggio l'espressione verbale di una intuizione, ottenuta mediante l'atto di un soggetto, che rielabora una materia tradizionale, a lui pervenuta quale prodotto di infiniti atti creativi precedenti, sì da renderla capace di manifestare un momento della sua spiritualità » (pp. 26-27). Un elemento soggettivo lo si può trovare anche nella *parola*: nell'atto di esercitare, nel momento espressivo del linguaggio, la sua attività creatrice, il parlante fissa nella parola il significato che si adatta ai suoi particolari bisogni, cosicché all'aspetto soggettivo-oggettivo del linguaggio corrisponde l'aspetto soggettivo-oggettivo della parola: la parola, ancora nel suo stato inerte (per così dire), nel momento stesso in cui è assunta a significare, diviene simbolo vivo dell'intuizione individuale (pp. 49-50). Infatti « la parola — definisce la Schick — non solo reca l'impronta dell'azione individuale nell'immagine che contiene o nel significato e nella funzione che le è stata assegnata all'atto della denominazione, ma ad opera dell'azione individuale che si esercita su di essa in ogni singola occasione in cui viene adottata, ci si presenta, piuttosto che come prodotto determinato, quale entità complessa ed estremamente mobile, fissata in forma precisa in ogni singola manifestazione dell'attività del soggetto parlante; espressione e in parte [....] mezzo determinante della libertà del suo spirito, nella ricchezza delle sue facoltà sensibili, sentimentali, fantastiche, logiche » (p. 69).

Dalle prime manifestazioni linguistiche dei bambini, potenti affermazioni di personalità, alla ben maggiore finitezza espressiva degli anni maturi, non si disperde il carattere intimamente soggettivo del linguaggio, ché anzi l'approfondimento della conoscenza dei mezzi espressivi segna l'acquisto di una più larga storicità, dalla quale la personalità del parlante risulta a sua volta arricchita e potenziata e di conseguenza bisognosa di più larghi mezzi e di più raffinata facoltà espressiva (p. 91). La grammatica, dunque, rappresenta quasi l'ossatura attorno alla quale si svolge la variabile vita del linguaggio, ma nell'atto linguistico individuale le sue norme vengono a costituire non una legge esterna

che freni la libertà d'espressione, sì invece l'ordine intimo del discorso, una delle fondamentali condizioni di esistenza dell'espressione linguistica. Nelle singole espressioni individuali la lingua è « sintesi viva di tradizione e innovazione, fuse e compenetrate in un'esistenza nuova, che si vale delle sue fonti per esprimersi e diventa a sua volta fonte delle esistenze successive » (p. 179). Insomma, l'atto linguistico significativo risulta dall'equilibrio fra le forze della libera espressività individuale e le norme della lingua tradizionale, a sua volta carica di valori potenzialmente indicativi ed espressivi, che le servono da strumento. Anche la fonologia e la morfologia, per quanto ridotte a norme, appaiono alla Schick ancora largamente capaci di valori espressivi, quindi non compiutamente cristallizzate e inerti (p. 269).

Ho voluto fermare l'attenzione sui fondamenti teorici della ricerca, perché essi formano la struttura intima del volume, il filo conduttore intorno al quale si snodano ricche osservazioni particolari (diffuse nelle tre parti in cui s'articola il saggio), espresse in linguaggio facilmente accessibile, pur nella sua piena validità scientifica.

Il libro mi sembra poi mostrare il sigillo della scuola del Terracini in quelle fini notazioni stilistiche sparse soprattutto nella prima parte. L'autrice esamina, ad esempio, un passo del terzo dell'*Inferno* (« Diverse lingue, orribili favelle.... », fino a « come la rena quando turbo spira »). Il poeta — dice — per riprodurre la sua prima confusa e drammatica percezione degli orrori infernali, rappresenta una scena cupa e tempestosa: l'aria eternamente fosca e in tumulto che risuona delle urla e dei gemiti dei dannati. Le voci di pianto sono definite con un crescendo che dalla designazione generale di *lingue* passa a specificare motivi sempre più propriamente e drammaticamente individuali (*favelle, parole, accenti, voci*), fino a presentarci di scorcio, mediante il suono col quale si esprime, qualche figura (*e suon di man con elle*) e di nuovo confonderla nella foschia uniforme dell'*aura sanza tempo tinta*. Ma pur nell'unità della descrizione, si può isolare qualche elemento che l'analisi ci rivela più diretto portatore del significato, l'avverbio *sempre*: « ....quel *sempre* suona particolarmente tragico e intenso, ma ciò non è dovuto soltanto al valore semantico del comunissimo e generico avverbio, bensì piuttosto, oltre che alla suggestione dell'insieme di cui fa parte, alla sua posizione nel periodo e nel verso e alle parole che lo seguono specificandone il significato da un punto di vista, se così si può dire, descrittivo (*sempre in quell'aura sanza tempo tinta*); grazie ad esse infatti la semplice determinazione logica del tempo si trasforma in immagine di colore e insieme, per mezzo della giustapposizione delle due espressioni contrastanti *sempre* e *sanza tempo*, in una specie di notazione metafisica » (pp. 45-46). Dall'analisi stilistica risulta dunque ben chiaro come i singoli vocaboli si determinino a vicenda nell'insieme del testo e soltanto in esso assumano un significato preciso e specifico: anche qui si tratta dell'impronta potentemente soggettiva che l'artista sa imprimere alla parola allorché l'assuma a segno significante di un suo stato d'animo.

Sensibilità e doti di gusto, unite ad una salda impostazione scientifica, fanno del saggio della Schick un'opera estremamente utile ed anche, perché no?, avvincente.

LUIGI DE VENDITTIS

LIBRI RICEVUTI

ABHINAVAGUPTA, *Essenza dei Tantra*, Torino, Boringhieri, 1960, pp. 343.

FERDINANDO ALBEGGIANI, *Il « Mondo giovine » di Salvatore Spinelli*, estratto da « Cultura Siciliana », anno I, n. 1, Palermo, 1960, pp. 26. — Per quanto riguarda questo romanzo dello Spinelli, noi ci siamo già espressi per bocca del De Tommaso, che così ha scritto in un fascicolo di questa rivista: « Il fatto che da parte di narratori, giovani o non più tali, conosciuti o meno, specie meridionali, si accenni a voler tornare ai modelli del romanzo storico ottocentesco da Nievo a De Roberto, può essere una conferma dell'incertezza di prospettiva, della condizione ancora sperimentale in cui si svolge il loro lavoro.... » concludendo poi: « E bisogna dire che questi don Leoluca, don Liborio, e Masino, Maria, Luisa, Tommaso ecc., se non ci scoprono lande incognite nel nostro periplo di lettori un po' sempre alla frusta, hanno saputo darci qualche ora di piacevole ricreazione, o, come oggi usa dire, di distensione » (cfr. « Belfagor », 1959, 2, pp. 250-51). Ci piace piuttosto ricordare che questo romanzo ha uno sfondo autobiografico, almeno in parte: infatti risale all'esperienza giovanile dell'autore, quando egli faceva parte, insieme con Ferdinando Albeggiani, della cerchia dei giovani intorno ad Eugenio Donadoni, sui quali primeggiava già allora la figura di Adolfo Omodeo. Ferdinando Albeggiani, dopo averci amorosamente parlato del romanzo, conclude con un paragone con *Il Gattopardo*, che pur diceva di voler evitare: « Un avvicinamento fra due opere d'arte — così scrive — non può proporsi. È assurda pretesa stabilire quale sia superiore nei confronti dell'altra; è possibile solo avvicinare esperienze in contrasto, col notare il diverso, per vedere meglio ciò che è proprio. Perché la critica di un'opera d'arte è interna a se stessa, bisogna vedere se esiste un proprio problema e come è risolto. Da ciò che si è rivelato, dai passi citati, possiamo concludere che siamo in presenza di due genuine opere d'arte in quanto risolvono egregiamente un proprio problema, ma diverso. Se diverso è il loro mondo, comune, però, è l'ammirevole sforzo, preparazione, spirito di sacrificio, che ha fatto ritardare il raccoglimento di facili, immediati successi, per portare alla luce qualcosa che abbia valore in se stesso. E questo valore non si può negare al *Gattopardo*, in cui è ozioso discutere se abbia deviato dalla linea di un genere romanzo, perché se, come romanzo, può avere l'aspetto di una narrazione disordinata, e si può notare qualche sconfinamento da una linea di svolgimento centrale, come il viaggio di don Pirrone al suo paese, dominante è l'unità lirica, che risolve in sé i motivi diversi e che efficacemente si esprime nel paesaggio, nei personaggi, nelle loro situazioni, nel linguaggio. Tutto il libro è originalissimo e se qualche critico si è affannato a trovare delle fonti e a vedere una rievocazione di altri romanzi, egli non è penetrato nell'unità del libro, e dovrebbe augurarsi di possedere una espressione così semplice, immediata, viva, caustica, come quella del *Gattopardo*. Ma il suo mondo umano e la sua esperienza storica, in obbedienza al motivo dominante, è limitata; lo spirito si affaccia come l'elemento negativo e critico, attraverso l'ironia che dissolve, piuttosto che nella positiva posizione di personaggi, di caratteri, di azioni. Da ciò l'efficacia artistica, ma la limitata visione del Risorgimento e della Sicilia. Questo mondo dello spirito, come realtà positiva e operante, si affaccia invece nel *Mondo giovine*. In esso perciò l'orizzonte è tanto più vasto, più varie le figure, le situazioni, più ampia e acuta la penetrazione della realtà umana. Qui vivono i perenni valori, la famiglia, l'amore, la donna, il sacrificio, l'educazione, l'arte, la pietà, il dolore, la gioia; qui i fiori hanno il loro profumo, il mare e la terra i loro perenni lineamenti ». Naturalmente, lasciamo all'Albeggiani la responsabilità di questi giudizi. (BELFAGOR).

DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, a cura di Alberto Del Monte, Milano, 1966, pp. 935. — Il volume, con una interessante introduzione, contiene le *Rime*, la *Vita nuova*, il *De vulgari eloquentia*, il *De Monarchia*, le Epistole, le Ecloghe, la *Quaestio de aqua et terra*.

RUDOLF ARNHEIM, *Film come arte*, Milano, « Il saggiatore », 1960, pp. 254, con 21 fotografie.

RUTH BENEDICT, *Modelli di cultura*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 278.

LEONARDO BENEVOLO, *Una introduzione all'architettura*, Bari, Laterza, 1960, pp. 159.

PIERO BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Fabbri, 1960, pp. 297.

LAUDOMIA BONANNI, *L'imputata*, Milano, Bompiani, 1960, pp. 279.

BEHAN BRENDAN, *L'impiccato di domani - L'ostaggio*, commedie, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 274.

DINO BUZZATI, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 177.

DINO CAMPANA, *Canti orfici e altri scritti*, Firenze, Vallecchi, quinta ediz., 1960, pp. 325.

GIORGIO CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna, III: 1846-1849. La rivoluzione nazionale*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 521. — Di questo volume curerà la recensione Aurelio Lepre.

CANONE BUDDHISTA, *Discorsi lunghi*, Bari, Laterza, 1960, pp. LXXI-520.

DONATA CHIOMENTI VASSALLI, *I fratelli Verri*, Milano, Ceschina, 1960, pp. 253. — Quattro anni or sono Donata Chiomenti dava alle stampe un volume — favorevolmente accolto — *Giulia Beccaria* (Ceschina, 1956). Frutto di ulteriori quattro anni di amorevole e accurato studio dell'epoca non a caso prescelta è ora questo volume sui fratelli Verri. Perché i Verri? Dice l'A. stessa in apertura del libro: « Perché la storia di due generazioni longeve della loro famiglia, vissute dal 1700 al 1820 riproduce su scala ridotta la storia dello stupendo processo sociale per cui, da un mondo solidificatosi sulla base indiscussa dell'autorità sorgono le eterogenee correnti che costituiscono l'età dell'illuminismo e confluiranno nella rivoluzione francese ». Si tratterebbe quindi piuttosto che di un'opera storica in sé conchiusa, di un « test per campioni », di un esperimento « in vitro » dal quale controllare, generalizzando, l'esattezza della teoria. Come nelle scienze, anche in questo caso la riuscita dell'esperimento dipende quindi dalla qualità del campione prescelto. Sotto questo profilo non si può che convenire sulla felicità della scelta fatta pur riconoscendo che in tal modo si trascurano e sottacciono proprio buona parte delle forze creatrici di quelle « eterogenee correnti » di cui si vorrebbe effettuare l'esegesi, quelle forze cioè che nascevano e prendevano forma e vigore in ambienti diversi da quello nel quale si muovevano i Verri. Ma non si può negare che anche con questa limitazione il « campione » è purtuttavia ragionevolmente atto allo scopo e comunque, come tale, difficilmente sostituibile. D'altra parte l'assunto dichiarato è più una giustificazione intima che un vero motivo d'essere dello studio. Nel libro infatti il panorama storico è lasciato nello sfondo e ben raramente — solo quando necessario per spiegare avvenimenti personali dei membri della famiglia Verri — viene per un attimo alla ribalta. L'A. non ha voluto fare della storiografia né della critica storica. Ha voluto darci soltanto un contributo valido allo studio di determinati personaggi e soltanto « attraverso » questi adombrare un determinato periodo. E in ciò è perfettamente riuscita. Le figure dei fratelli Verri, degli altri familiari, delle persone loro più intime balzano infatti umane e vive dalle pagine del libro, sono psicologicamente approfondite e scavate in modo che il contributo alla loro intima conoscenza è senza dubbio valido e vitale. E, ciò che è più degno di lode, è il fatto che tale risultato è ottenuto senza indulgere al romanzare fatti, persone o vicende, ma con una stretta, meticolosa attinenza alle fonti edite e inedite che l'A. con apprezzabile serietà di intento ha meticolosamente ricercate e profondamente studiate. Se il libro vive di palpitante umano interesse ciò si deve infatti alla conoscenza profonda delle fonti stesse che ha consentito all'A. di integrarle e plasmarle in un'opera indubbiamente viva. (ANTONIO MONTI).

DONATA CHIOMENTI VASSALLI, *Il parrucchiere di Roma ed altri racconti*, Parma, Guanda, 1960, pp. 161. — Già favorevolmente nota per i felici saggi su Giulia Beccaria (Ceschina, 1956) e i fratelli Verri (Ceschina, 1960), l'A. si cimenta ora per la prima volta con la narrativa. Più che di racconti si tratta di quadretti di genere, di scenette di vita borghese, di rapidi schizzi che colpiscono particolarmente per uno sconcertante, seppure avvincente squilibrio tra ambientazione e narrazione. Questa si risolve anche in poche righe quasi a giustificazione di quella anziché l'opposto. I personaggi quasi mai hanno un volto e un aspetto preciso. Si potrebbe dire che non esistono; sono fantasmi o ombre che popolano l'ambiente anziché esserne il centro. Si ha l'impressione, non sgradevole, di trovarsi di fronte piuttosto che a racconti nel senso convenzionale della parola, a « canovacci per balletti » perché del balletto queste prose hanno tutte le caratteristiche. Anche qui la coreografia, il movimento corale è portato in prima linea e i personaggi vivono in funzione del loro immettersi nella coralità generale e si illuminano in un particolare, ma senza avere volto né vita propria. In ciò sta soprattutto l'originalità di queste prose e il loro motivo principale d'interesse. (ANTONIO MONTI).

BENEDETTO CROCE, *La letteratura italiana*, per saggi storicamente disposti a cura di Mario Sansone, IV, Bari, Laterza, 1960, pp. XXX-619. — « La polemica antidecadentistica di Benedetto Croce: Pascoli, D'Annunzio e i poeti del nostro tempo ».

Dal Muratori al Cesarotti. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento, a cura di Emilio Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. XXII-1180. — Il volume contiene un'ottima scelta da opere del Cesarotti, Tiraboschi,

Galeani Napione, Borsa, Pietro Napoli Signorelli, Vannetti, Bertola, Torti, Salfi, Milizia, Spalletti, Luigi Lanzi.

Alberto Denti di Pirajno, *Ippolita*, romanzo, Milano, Lerici, 1960, pp. 403. — Se ne parlerà nel prossimo fascicolo.

Pietro Giannone, *Vita scritta da lui medesimo*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. xxxv-367.

Rudolf Jhering, *La lotta per il diritto*, Bari, Laterza, 1960, pp. 152.

Vittorio Lanternari, *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 366.

Giuseppe Lanza, *Alfieri Ibsen Pirandello*, Milano, Edizioni del Milione, 1960, pp. 90.

Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 471, con 277 ill. f. t.

Alessandro Manzoni, *Les fiancés*, traduit de l'italien et préfacé par Armand Monjo, Paris, Club des amis du livre progressiste, 1960, pp. 422. — È forse la migliore traduzione che in Francia sia stata fatta del capolavoro manzoniano. (L.R.).

Giovanbattista Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 628.

Gian Carlo Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Institut Français, 1960, pp. xxxvi-137.

Leon Moussinac, *Il teatro dalle origini ai nostri giorni*, illustrato a cura di Anny Latour, Bari, Laterza, 1960, pp. 444. — Il volume, magnificamente presentato e magnificamente illustrato, ha per la parte italiana delle integrazioni di Libero Solaroli, che è anche il traduttore.

Giulio Natali, *Fronde sparte. Saggi e discorsi (1917-1959)*, Padova, Cedam, 1966, pp. 265.

Fausto Nicolini, *L'« Editio ne varietur » delle opere di Benedetto Croce*, saggio bibliografico con taluni riassunti o passi testuali e ventinove fuori testo, Napoli, Biblioteca del « Bollettino » dell'Archivio storico, 1960, pp. 539. — Annunciamo questo volume che è una specie di *opus magnum* di Fausto Nicolini, per perpetuare la memoria dell'opera di Benedetto Croce. Nel volume non sono mai riassunte pagine della *Filosofia dello spirito*, della *Filosofia di Giambattista Vico*, della *Storia dell'età barocca*, della *Storia del regno di Napoli*, della *Storia d'Italia*, della *Storia d'Europa*, bensì talvolta delle numerose raccolte di saggi. Molto saggiamente il Nicolini ha preferito spigolare dai quattro volumi degli *Aneddoti di varia letteratura* e dai volumi di *Pagine sparse*. Il nostro storico-bibliografo giustamente osserva: « Così facendo, m'è parso di porgere un orientamento più preciso a chi si accinga per la prima volta a studiare le opere del Maestro ». C'è una succosa biografia del Croce compresa in quattro pagine, ma interesseranno in modo particolare i lettori le bellissime riproduzioni fotografiche come quella di Pescasseroli, del Palazzo Sipari, dove Croce nacque il 25 febbraio 1866, l'altra del Palazzo Filomarino, ove il Croce dimorò dal 1912 alla morte (20 novembre 1952) e ove ha sede l'Istituto Italiano per gli Studi storici, da lui fondato. Poi, un ritratto interessantissimo del Croce ventunenne seguito dall'autografo, nel quale il Croce stesso racconta la storia di quel ritratto: egli si era recato dal fotografo La Marra in via Foria per avere la fotografia del ritratto della Luisa Sanfelice, ma non volendo entrare *ex abrupto* a fare questa richiesta si sobbarcò a lusingare il fotografo, chiedendo una fotografia per se stesso Poi ci sono due bei ritratti del Croce prima dei quarant'anni e del Croce quarantenne, e infine del Croce del 1910; e tralasciamo di ricordare i ritratti successivi, perché spesso sono di amici del Croce come il Nicolini, Giuseppe Ceci, Giovanni Laterza, Riccardo Ricciardi, Salvatore di Giacomo, Alessandro Casati, ecc., ecc., fino a Federico Chabod. Noi dobbiamo fare una lode particolare al Nicolini, di averci dato un Croce per il pubblico e non per gli intimi, cioè dire un Croce che appartiene tutto alla storia e infine di aver evitato punzecchiature in nome e con le parole e la prosa epigrammatica del Croce: l'avere resistito a questa tentazione non è troppo piccolo merito. Il Croce stesso quando ci diede *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna* non si astenne dall'aguzzare qualche epigrammino contro questo o quello studioso. Poiché vogliamo anche noi portare una pietruzza a questo monumento che il Nicolini ha eretto al comune maestro, ricorderò, a proposito di quella lettera del Di Giacomo al Croce in cui parla del mio *Metastasio*, che il volume era già stampato dal Nistri di Pisa fin dal 1915, e fu quel volume per l'appunto per cui potei entrare in relazione con Benedetto Croce, perché glielo avevo spedito da Monfalcone dove mi trovavo in trincea. Capitato a Napoli, e inseguendo sempre i miei sogni giovanili, con una certa ingenuità, feci leggere al Maestro il mio *Verga*, che egli avrebbe voluto far stampare senz'altro a Laterza, e gli dissi: « No, preferisco Riccardo Ricciardi ». Il Ricciardi era allora l'editore dei giovani. Borgese, Cecchi, Thovez, sia pure non più molto giovane, Marino Moretti, Sergio Corazzini, tutti avevano stampato i loro libri da Ricciardi, il bellissimo Ricciardi. Nel '20 io intrapresi e scrissi la monografia su *Salvatore di Giacomo*, che doveva rapire l'entusiasmo sentimentale del nostro grande poeta; e proprio in quel periodo io pensai anche che potessi ristampare il *Metastasio* (intanto esauritosi) nella Collana Settecentesca del Di Giacomo. Il Croce me ne dissuadeva, ma io sono stato sempre caparbiamente affettuoso nelle mie inclinazioni,

e si fece quel tentativo di presentare il volume al Di Giacomo, il quale era ovvio che doveva trovarlo un volume « arido » perché mancava delle « pazzielle » e di tutte quelle invenzioni tra romantiche e bozzettistiche che erano care al nostro poeta napoletano. Chissà che fatica durò don Salvatore a sfogliare quel mio volume. Giustamente egli concluse che non era adatto per la collana settecentesca da lui diretta, e il Croce ebbe ragione. Dopo qualche mese il volume usciva presso Laterza e ricordo la mia felicità quando mi vidi arrivare all'Arenella una linda edizione della « Biblioteca di Cultura moderna » e per giunta un compenso di cinquecento lire, che allora era una grossa somma, del che fui profondamente e doppiamente grato all'editore barese (L. R.).

Nuova antologia della letteratura friulana, a cura di Gianfranco d'Aronco, Udine-Tolmezzo, Aquileia Editrice, 1960, pp. 844. — Se per iperbole si può dire che gli italiani non parlano italiano, tanto più lo si può dire per i Friulani: in questa isola ladina, al punto d'incontro delle tre principali famiglie etniche d'Europa, tutti parlano friulano, esclusi naturalmente gli immigrati e i borghesi dei due o tre principali centri urbani che, per una specie di bovarismo linguistico, hanno forgiato un dialetto venetizzante, dovuto al prestigio dei dominatori veneti. Sono circa un milione i parlanti friulano e la vitalità di questa lingua si misura anche dalla produzione letteraria, sempre abbondante nei secoli passati, abbondantissima in questo dopoguerra. Di ciò è felice testimonianza la *Nuova antologia della letteratura friulana* testè pubblicata dal D'Aronco, giovane studioso di letteratura e tradizioni popolari. È un bel volume di 844 pagine, che viene ad aggiungersi alla biblioteca delle opere riguardanti il Friuli, ricca come non credo sia quella di molte altre regioni. Da molti anni era esaurita l'edizione dell'antologia del compianto Bindo Chiurlo, esimio studioso friulano e poeta egli stesso. La stessa Casa che, nel lontano 1927, aveva edito tale antologia, incaricò, alcuni anni fa, il D'Aronco di preparare una nuova antologia, aggiornata con quanto scoperto o prodotto successivamente. L'antologia è uscita, ricca, organica, completa, anche se, a onor del vero, non tutti qui sarebbero disposti a approvarla completamente, soprattutto per quanto riguarda gli autori contemporanei ed i viventi. Il D'Aronco ha dedicato cura particolare ai primi documenti linguistici (primo in ordine di tempo egli pone il rotolo censuale del 1150, del Capitolo d'Aquileia) ed ai primi testi poetici che, nonostante le preziosità cortesi, hanno già tutta la grazia e la robustezza della nostra lingua. Nei secoli successivi, il friulano va definendo la sua fisonomia e scaltrendosi nelle forme metriche, ma è nel '600 che compare la prima e la più gagliarda personalità poetica dei secoli passati: Ermes di Colloredo, destinato a passare sulla bocca del popolo nelle sue più sapide composizioni. Il '700 non ha nomi di forte rilievo, ma, nel favorevole clima ottocentesco, fiorisce una nuova abbondante mèsse letteraria. Ricorderò solo i due nomi più significativi (che non vanno però assolutamente avvicinati): Pietro Zorutti, poeta giocoso ed epigrammatico, ma anche talvolta garbatamente idillico, dalla vena ricca e facile, è destinato ad influenzare lungamente l'ambiente poetico ed il costume, arrivando talvolta ad un vernacolismo di gusto deteriore; Caterina Percoto ha fissato storie di popolo in un'elevata prosa d'arte, la prima vera prosa d'arte in Friuli. Il popolo intanto canta le sue originali villotte (quartine d'ottonari). Mai, come in questo secolo, si sono vicendevolmente alimentate ed avvicinate la poesia popolare e quella dei letterati. Poi la cultura nazionale, con l'autorità dei suoi grandi nomi, s'impose a lungo e persino la lingua fu viziata, privata delle sue più gustose caratteristiche, per essere avvicinata ai modelli in lingua. Tra le due guerre, c'è stata in Friuli una fertilissima attività culturale (nel 1919 fu fondata la Società Filologica « G. I. Ascoli ») ed una generazione di poeti, sensibile e colta, ma sussisteva l'equivoco di una lingua usata soprattutto con valore strumentale. Colle ultime generazioni di scrittori, si è operata in Friuli una specie di « rivoluzione » intima della quale, più o meno, sono tutti coscienti: il problema della lingua e del suo affinamento ha subito un capovolgimento vero e proprio: non più progresso verso i modelli italiani, ma regradazione verso forme più autentiche, selezione scientifica dei vocaboli, con eliminazione dei più italianizzanti, rimessa in valore della parola come fonema, oltre che come simbolo evocativo di immagini. Che questa « rivoluzione » sarebbe avvenuta anche senza l'intervento in Friuli di P. P. Pasolini (friulano per parte materna), io non lo posso dire, ma certo fu lui ad iniziare, già negli anni di guerra, questa operazione linguistico-poetica, destinata a ridare al friulano il suo arcaico sapore romanzo ed a svincolare la poesia friulana da viete situazioni di genere. Quest'opera di bonifica linguistica è continuata e continua con vigile revisione delle accezioni e dei nessi ed oggi, più che mai, la cultura in Friuli è fertile di voci e d'ingegni. Tutto questo potremo rilevare dalla lettura della Nuova antologia del D'Aronco, del quale è doveroso ricordare anche la piccola, ma ottimamente indirizzata rivista « Il Tesaur » che raccoglie scritti di folclore e di letteratura popolare di studiosi italiani e stranieri. (ANDREINA CICERI).

GIACOMO PERTICONE, *Il regime parlamentare nella storia dello Statuto Albertino*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, pp. 287.

Poeti italiani del Novecento, Antologia a cura di Francesco Lala, Galatina, Editore Mariano, 1960, pp. 180. — Il compilatore, che ha dedicato altre volte la sua attenzione ai nostri contemporanei (ha pubblicato anche una *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, 1940), informa, in una succinta premessa, che il criterio da lui seguìto « è stato soprattutto quello della

caratterizzazione corale della poesia del Novecento », un criterio per lo meno discutibile, come ci par discutibile — sia pure senza rapporti consequenziali con la detta affermazione — la « rosa degli eletti » : trentatre poeti in tutto, da Gozzano a Pasolini. Degli esclusi si fornisce persino l'elenco, forse a titolo consolatorio, accostando Luzi a Villaroel ad a vari giovani verseggiatori ignoti o quasi. Per ciascun poeta scelto c'è un'introduzione biografica seguita da un giudizio e da una bibliografia. I testi sono commentati con una certa cura ma il resto dell'apparato lascia spesso a desiderare, come la bibliografia critica che è troppo lacunosa e disorganica.

Ernesto Pomilio, *La nascita della problematica ontologica*, Napoli, Pironti, 1960, pp. 210.

Giovanni Papini, *Testimonianze e polemiche religiose*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 920.

Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti. 1960, pp. 493.

Lucio Piccolo, *Gioco a nascondere. Canti barocchi*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 107. — Se ne parlerà nel prossimo fascicolo.

Mario Rossi, *Marx e la dialettica hegeliana. I. Hegel e lo Stato*, Roma, Editori Riuniti, 1960, pp. 878.

Lorenzo Ruggi, *Occhio di pollo*, romanzo, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 191.

Gaetano Salvemini, *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Torino, Einaudi, 1960, pp. LV-499. — Il bel volume, con una Introduzione di Ernesto Sestan, contiene anche l'altro studio del Salvemini, *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze*.

Leone Sbrana, *Giorni che sembrano anni*, Milano, Parenti, 1960, pp. 336.

Mauro Scoccimarro, *La crisi in Alto Adige*, Roma, Editori Riuniti, 1960, pp. 94.

Madame De Sevigné, *Lettere*, a cura di Gloria Santini, Napoli, E.S.I., 1960, pp. 262.

Scrittori della Storia Augusta, a cura di Leopoldo Agnes, Torino, UTET, 1960, pp. 566.

La sinistra hegeliana, testi scelti da Karl Lowith, trad. di Claudio Cesa, Bari, Laterza, 1960, pp. 517. — Il volume contiene testi di Heine, Ruge, Hess, Stirner, Bauer, Feuerbach, Marx, Kierkegaard.

Marc Slonim, *Breve storia della letteratura russa*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 230.

Juliusz Slowacki, *Scritti scelti*, a cura di Bruno Meriggi, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 170.

Paolo Sylos-Labini, *Economie capitalistiche ed economie pianificate*, Bari, Laterza, 1960, pp. 246.

Francesco Tentori, *Lettere a Vilna*, poesie, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 56.

Giulio Trevisani, *Lineamenti di una storia del movimento operaio italiano*, dalla Prima Internazionale a fine secolo, Milano, Edizioni « Avanti ! », 1960, pp. 318.

Ernst Troeltsch, *Le dottrine sociali delle chiese e dei gruppi cristiani*, II : *Il protestantesimo*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 736.

Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Préface de Luigi Russo, Paris, Plon, 1960, pp. 339. — Abbiamo scritto, per *pietas* verso l'editore Plon, verso l'Unesco, e verso noi stessi, « Luigi Russo », ma a rigore c'è scritto « Luigi Rosso ». (Molti hanno creduto perfino che vi fosse una allusione politica). Vi pare che a Parigi siano in grado di stampare un cognome italiano in maniera esatta? Stampano *Macchiavelli* con due c, mentre ormai neppure nei seminari vescovili italiani si scrive quel nome in maniera così spropositata. Ricordo che molti anni fa lessi in una rivista francese Benedetto Croci, perché allora era familiare alle orecchie francesi *Pio Croci*, il redattore del *Corriere della Sera*, e non il filosofo napoletano. Ma non ho trovato che abbiano scritto mai in forma errata *Guglielmo Ferrero, le grand savant italien*, o Lionello Fiumi e Carlo Coccioli, i due più grandi scrittori contemporanei. Ma l'espertissimo traduttore del *Mastro-don Gesualdo*, Michel Arnaud, non solo ci ha dato una eccellente traduzione del romanzo verghiano, ma ha stampato in calce al mio saggio · « Luigi Russo, titulaire de la chaire de Littérature italienne de l'université de Pise, membre de l'Académie Nationale dei Lincei ». La grossa deformazione ha indignato molti amici francesi, e però io mi sono permesso di fare questa *errata corrige*. (L. R.).

Italo Viola, *Problemi di critica crociana*, Milano, « Vita e Pensiero » Editrice, 1959, pp. 125.

Nathanael West, *Il giorno della locusta*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 173.

Direttore responsabile Luigi Russo *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
Vicesegretario Mario Petrini
Amministratore responsabile Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

340-60 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da

LUIGI RUSSO

CASA EDITRICE G. D'ANNA MESSINA-FIRENZE

ANNO XV N. 1 31 GENNAIO 1960

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO — Vicesegretario MARIO PETRINI

SOMMARIO DEL FASCICOLO 1

ANNO XV — 31 GENNAIO 1960

SAGGI E STUDI

LUIGI RUSSO: *La letteratura seicentesca e i dialetti* . . . . . Pag. 1
LUIGI BALDACCI: *Renato Fucini* 9
CARLO FERDINANDO RUSSO: *Sulle sigle e sulle proprietà teatrali delle commedie di Aristofane* 23

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

LUIGI DE VENDITTIS: *Francesco Novati* 30

MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

GIULIO MARZOT: *Il Carducci a riscontro col Seicento* 63
DANTE DELLA TERZA: *Lettere del De Meis e del De Sanctis* 93
NEMI D'AGOSTINO: *Lolita* 98

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

EMILIO CECCHI: *I « Nobel » italiani* 104
LUIGI RUSSO: *La scuola italiana non esiste* 106
ID.: *Margutte e la bertuccia* 109
ID.: *Il Croce e la storiografia francese* 111
GIORGIO MOSCON: *Teatro veneto e crisi dello spettacolo teatrale* 113
ALBERTO SIMONE: *L'anarchico Schirru e l' « Osservatore romano »* 115

RECENSIONI

ANTONIO MACHADO: *Poesie*, a cura di Oreste Macrì (Mario Pinna) 117
La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti, a cura di Manlio La Morgia (Riccardo Rugani) 121
ANTONIO SARNO: *Filosofia poetica* (Dilvo Di Sacco) 124
FRANCO CATALANO: *Illuministi e Giacobini del Settecento italiano* (Aurelio Lepre) 126
EMILIO ZANETTE: *Conversazioni sull' « Orlando furioso »* (Luigi Blasucci) . . 129

LIBRI RICEVUTI 131

Direzione e redazione: Firenze, Viale Spartaco Lavagnini (già P. Margherita) 44, tel. 486-609.
Amministrazione: Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, Via Iacopo Nardi 6, tel. 53-707.

La Direzione di BELFAGOR prega gli Autori e gli Editori, pur mantenendo la rivista la sua sede in Firenze, di inviare manoscritti e libri a Marina di Pietrasanta (Lucca), viale Roma 67 (tel. 73-060). La Direzione avverte inoltre che le richieste di carattere amministrativo (abbonamenti, richieste di saggi, ecc.), affinchè abbiano normale corso, devono essere inviate all'Amministrazione, presso la Casa Editrice D'Anna, in Firenze.

COPIE E ANNATE ARRETRATE: *Una Copia* L. 500 (estero L. 800). *Annata incompleta 1946* (priva dei due primi fascicoli, perchè esauriti): L. 1600 (estero L. 3200). *Annata 1947*: L. 2000 (estero L. 3400). *Annata 1948*: L. 2000 (estero L. 3400). *Annata 1949*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1950*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1951*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1952*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1953*: L. 2500 (estero L. 4400). *Annata 1954*: L. 2500 (estero L. 4400). *Annata 1955*: L. 2500 (estero L. 4400). Il primo Quaderno di *Belfagor*: L. 900 (estero L. 1500).

CASA EDITRICE G. D'ANNA MESSINA - FIRENZE

Biblioteca di Cultura Contemporanea

I. – S. Bottari, *Il linguaggio figurativo*. Un volume di pagg. 140 con 55 illustraz. f. t.
II. – A. Zanco, *Storia del romanticismo inglese*. Un volume di pagg. 278.
III. – C. A. Sacheli, *Rousseau*. Un volume di pagg. 240, 2ª edizione.
IV. – C. A. Sacheli, *Concetto di didattica*. Un volume di pagg. 266.
V. – V. La Via, *Idealismo e filosofia*. Un volume di pagg. 260.
VI. – P. E. Arias, *Storia della scultura romana*. Un volume di pagg. 240 con 41 illustraz. f. t., 2ª ediz.
VII. – N. Terzaghi, *Per la storia della satira*. Un volume di pagg. 320, 2ª ediz.
VIII. – A. Momigliano, *Dante Manzoni Verga*. Un volume di pagg. 272. Ristampa.
IX. – P. Carabellese, *Le obbiezioni al Cartesianesimo*. Vol. I: *L'idea*. Un volume di pagg. 258.
X. – P. Carabellese, *Le obbiezioni al Cartesianesimo*. Vol. II: *La dualità*. Un volume di pagg. 240.
XI. – P. Carabellese, *Le obbiezioni al Cartesianesimo*. Vol. III: *Il metodo*. Un volume di pagg. 250.
XII. – C. Sgroi, *Benedetto Croce. Svolgimento storico della sua estetica*. Un volume di pagg. 284.
XIII. – C. Pellegrini, *Tradizione italiana e cultura europea*. Un volume di pagg. 264.
XIV. – G. Della Volpe, *Logica come scienza positiva*. Un volume di pagg. 356.
XV. – W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*. Un volume di pagg. 160.
XVI. – V. Lugli, *Jules Renard ed altri amici*. Un volume di pagg. 160.
XVII. – G. M. Sciacca, *Filosofi che si confessano*. Un volume di pagg. 248.
XVIII. – G. Cocchiara, *Il mito del buon selvaggio. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche*. Un volume di pagg. 256.
XIX. – F. Biondolillo, *Poetica e poesia di Dante*. Un volume di pagg. 212.
XX. – I. Maione, *La poesia di Nietzsche*. Un volume di pagg. 204.
XXI. – F. Flora, *Saggi di poetica moderna*. (*Dal Tasso al Surrealismo*). Un volume di pagg. 292.
XXII. – L. Roncarati, *L'arte di Grazia Deledda*. Un volume di pagg. 136.
XXIII. – A. Hildebrand, *Il problema della forma*. Traduzione, introduzione e note di Sergio Samek Ludovici. Un volume di pagg. 170.
XXIV. – R. Spongano, *La prosa di Galileo e altri scritti*. Un volume di pagg. 170.
XXV. – A. Ronconi, *Da Lucrezio a Tacito*. Un volume di pagg. 244.
XXVI. – E. Falqui, *Tra racconti e romanzi del Novecento*. Un volume di pagg. 292.
XXVII. – B. Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*. Un volume di pagg. 200.
XXVIII. – I. Maione, *Trittico neoromantico* (*George-Hofmannsthall-Rilke*). Un volume di pagg. 184.
XXIX. – G. Calogero, *La filosofia di Bernardino Varisco*. Un volume di pagg. 200.
XXX. – D. Braga, *Catullo e i poeti greci*. Un volume di pagg. 280.
XXXI. – C. Baroni e S. Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*. Un volume di pagg. 284 con 103 tavole f. t.
XXXII. – A. Pizzorusso, *Senancour*. Un volume di pagg. 180.
XXXIII. – M. Catalano, *La leggenda della Beata Eustochia*. Un volume di pagg. 360.
XXXIV. – M. Untersteiner, *La formazione poetica di Pindaro*. Un volume di pagg. 124.
XXXV. – G. Cocchiara, *Pitrè la Sicilia e il folklore*. Un volume di pagg. 184.
XXXVI. – E. Paresce, *La problematica storica della filosofia del diritto*. Un volume di pagg. 160.
XXXVII. – F. Biondolillo, *Studio sul Leopardi*. Un volume di pagg. 180.
XXXVIII. – S. F. Romano, *Momenti del Risorgimento in Sicilia*. Un volume di pagg. 312.
XXXIX. – F. Formigari, *Fantasia della Sicilia*. Un volume di pagg. 180.
XL. – A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*. Un volume di pagg. 280.
XLI. – G. Pellegrini, *Barocco inglese*. Un volume di pagg. 250.
XLII. – R. Ramat, *Per la storia dello stile rinascimentale*. Un volume di pagg. 250.
XLIII. – C. Jannaco, *Studi sulle tragedie dell'Alfieri*. Un volume di pagg. 160.
XLIV. – R. Moscati, *Il Mezzogiorno d'Italia nel Risorgimento*. Un volume di pagg. 200.
XLV. – S. Jannaccone, *La letteratura greco-latina delle « Metamorfosi »*. Un volume di pagg. 250.
XLVI. – S. Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*. Un volume di pagg. 296 con 99 tavole f. t.
XLVII. – L. Mittner, *Ambivalenze romantiche*. (*Studi sul Romanticismo tedesco*). Un volume di pagg. 368.
XLVIII. – A. Piromalli, *Motivi e forme della poesia di Ludovico Ariosto*. Un volume di pagg. 172.
XLIX. – G. Natoli, *Figure e problemi della cultura francese*. Un volume di pagg. 290.
L. – O. Borrello, *L'estetica dell'Esistenzialismo*. Un volume di pagg. 400.
LI. – A. Pagliaro, *Nuovi saggi di critica semantica*. Un volume di pagg. 412.
LII. – F. Biondolillo, *La poesia di Giovanni Pascoli*. Un volume di pagg. 212.
LIII. – A. Attisani, *Storia ed educazione*. Un volume di pagg. 254.
LIV. – G. Di Pino, *Stile e umanità*. Un volume di pagg. 220.
LV. – E. Paci, *Dall'Esistenzialismo al Relazionismo*. Un volume di pagg. 300.
LVI. – G. Innamorati, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*. Un volume di pagg. 260.
LVII. – C. Cordié, *Romanticismo e Classicismo nell'opera di Victor Chauvet*. Un volume di pagg. 404.
LVIII. – F. Puglisi, *L'arte di Luigi Pirandello*. Un volume di pagg. 210.
LIX. – Vann'Antò, *La Baronessa di Carini*. Un volume di pagg. 208.
LX. – G. Puccioni, *La fortuna medievale della « Origo gentis romanae »*. Un volume di pagg. 210.
LXI. – G. A. Bianca, *Il cinema e il problema estetico*. Un volume di pagg. 236.
LXII. – E. D'Alessandro, *Brigantaggio e mafia in Sicilia*. Un volume di pagg. 188.
LXIII. – F. Giancotti, *Il preludio di Lucrezio*. Un volume di pagg. 332.
LXIV. – F. Biondolillo, *Le Rime amorose di Dante*. Un volume di pagg. 196.
LXV. – G. A. Bianca, *Il cinema, l'attore e il rapporto arte-vita*. Un volume di pagg. 228.
LXVI. – M. Ciardo, *Scienza e mito nella dottrina di Carlo Marx*. Un volume di pagg. 264.
LXVII. – A. Momigliano, *Studi di poesia*. Terza edizione riveduta e aumentata con presentazione di L. Russo. Un volume di pagg. 280.

B E L F A G O R

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

esce a Firenze dal gennaio 1946 l'ultimo giorno di ogni mese dispari in sei fascicoli annui di 120-128 pagine

abbon. 1960 L. 2300
estero L. 3800

versamenti sul c. c. p. 5/16592
intestato a «Belfagor» Firenze

amministrazione: casa editrice G. D'Anna, via I. Nardi 6, Firenze

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo IV

Prezzo del presente fascicolo
L. 450

25 JUL 1961

891
K91-1
931